POLSKA SZTUKA LUDOWA



NR 4 ROK VIII 1954
PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

Na okładce: Kogut. Drzeworyt. Wym. 2,6 × 2,5 cm. „Genealogia Nitidesa z Gratisem”. Kraków, przed 1635 r.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA: PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

ERRATA

W numerze 2/1954 w artykule Z o f i i S z r o m b y pt. „VIII powojenny konkurs szopek w Krakowie" opuszczono nazwisko autorki.

s. 68, w podpisie pod ryc. 2 i 3 należy dodać: wg prawzoru Bronisława Szwajnosa z Cichego.

s. 69, w podpisie pod ryc. 4 błędnie podano nazwisko autora, którym jest Józef Bigos z Brzegów.

Fotografię reprodukowaną na okładce numeru 2/1954 wykonał S t e f a n D e p t u s z e w s k i.

W numerze 3/1954 należy poprawić ważniejsze omyłki w druku:

j e s t	p o w i n n o b y ć
s. 133, 1. szp., w. 7 d.	
Postawa niepodlejsza i wytworna mowa."	Postawa niepodlejsza i wydworna mowa."
s. 135, 1. szp., w. 14 d.	
Jeśli ubiór był	Jeśli utwór był
s. 135, pr. szp., w. 15 g.	
Co żyło, na ramieniu wielkie kije niosło.	Co żywo na ramieniu wielkie kije niosło.
To samo w podpisie ryc. 17 (s. 146)	
s. 137, 1. szp., w. 4 d.	
„Seniores quia tu, jako prostakowi	„Saniores quia tu, jako prostakowi
s. 138, 1. szp., w. 4, 5, 6 g.	
„...Spleśniały, Szeroki, wej maść na nim, już prawie ostarzały. Bawełna z niego lezie, dziur w nim pełno widzisz."	„...Spleśniały, Szeroki, wej maść na nim, już prawie sstarzały. . . . . Bawełna z niego lezie, dziur w nim pełno widzisz."
s. 140, 1. szp., w. 3 g.	
W walkach, kiedy chcą, by w swych, gmerają" —	W wackach, kiedy chcą, by w swych, gmerają" —
s. 143, 1. szp., w. 5, 6, g.	
Mogą nie chodzić na nogach; Za czapką na pachołeczku."	Mogą nie chodzić na nogach; Dostanie sie i w pióreczku Za czapką na pachołeczku."
s. 143, 1. szp., w. 11, 10 d.	
„Rusticus incusat parantem"	„Rusticus incusat parentem"
s. 145, 1. szp., w. 13 d.	
Jako kloski nawiętrze albo połykałki."	„Jako kloski nawiętrze abo połykałki."
s. 146, 1. szp., w. 8, 9 g.	
„Proszę o gomółkę, Schowam ją sobie na pochwil oto w tę tobółkę."	„Proszę o gomołkę, Schowam ją sobie na pochwil oto w tę tobołkę."
s. 146, 1. szp., w. 15-7 d.	
„Sorok kiełbas posyła na kołku, I medcu horoszenku baryłku z piwnice, I bukłak horoszenkej z medcem horelice; Muki wór na piroki i burszem kołodu, By twa miłost w pust teper ne zmerła od hłodu; I taju kolibaku, i łuk dereniowa, I nahajku tatarsku, i kostur dubowy. Jest i koc na studeno, i wekiera mnoha, Która wsie dojdet, bolsze koły ne muże noha."	„...Sorok kołbas posyła na kołku I medcu horoszenku baryłku z piwnice, I bukłak horoszenkiej z medcem horelice; Muki wór na pirohi i burszczu kołodu, By twa miłost w pust teper ne zmerła od hłodu; I toju kolibaku, i łuk dereniowa, I nahajku tatarsku, i kostur dubowy. Jest i koc na studeno, i wekiera mnoha, Która wsie dojdet, bohme, hde ne muże noha."
s. 179, przypis 3, w. 8 d.	
Dalsza literatura podaje	Dalszą literaturę podaje
s. 180, podpis pod ryc. 3:	
Jakub Callot. Le Brelau.	Jakub Callot. Le Brelan.
s. 180, 1. szp., w. 2 d.	
próbą ujęcia efektu „chiaroscuzo"	próbą ujęcia efektu „chiaroscuro"
s. 180, pr. szp., w. 2, 3 g.	
głośna praca „Le Brelau"	głośna praca „Le Brelan"

Nadto w podpisach pod rycinami 9, 10, 11, 12 i 16 (s. 168, 169 i 171) powinno być: Rzepiennik (pow. gorlicki).

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

ROK 1954 LIPIEC–SIERPIEŃ NR 4

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

Na okładce: Kogut. Drzeworyt. Wym. 2,6 × 2,5 cm. „Genealogia Nitidesa z Gratisem". Kraków, przed 1635 r.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA: PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26



Ryc. 1. Zielarka sprzedająca na „treciech” zioła dwóm profesorom medycyny, o których zawodzie świadczą strój, podwójne aureole mądrości oraz naczynia z moczem. Zielarki były często instruktorami lekarzy w zakresie lecznictwa ziołami. Szwajcar osiadły w Polsce w XVI wieku, Antoni Schneeberger, uczeń Konrada Gessnera, mówił: „Nie wstyd mię też było, że byłem uczniem baby, kiedy starożytni lekarze nie wypierają się, tak mówi Aelian, lecz głośno wyznali, że byli uczniami zwierząt”.
Drzeworyt ze Spiczyńskiego „O ziołach tutecznych”. Kraków 1556 r.

KULTURA LUDOWA ODRODZENIA

TADEUSZ SEWERYN

Zygmunt Modzelewski w pracy pt. „Tło społeczne nauki polskiej w dobie Odrodzenia” (z prac przygotowawczych Sesji Naukowej PAN) postawił historiografii polskiej słuszny zarzut, że „jeszcze nie zbadała złożonego zagadnienia swoistości polskiego Odrodzenia, nie wyjaśniła znaczenia i roli często podstawowych jego elementów. I nawet nagromadzone przez nią fakty nie zawsze zostały uporządkowane”. W tych warunkach pisanie o kulturze ludu polskiego w dobie Odrodzenia nastręcza dużo trudności. Ale postulat określenia rodzimości nurtów Odrodzenia polskiego, decydujących o jego roli dziejowej, jako też uporządkowania dotychczas zebranych faktów — nie wyczerpuje jeszcze kwestii odrobienia wszystkich naszych zaniedbań w stosunku do jednego z najwięcej postępowych ruchów w historii. Do zaniedbań tych należy nikły stan naszej wiedzy o kulturze ludowej w okresie Renesansu. Powodem tego była świadomość historiografów burżuazyjnych, wykluczająca możliwość traktowania chłopa i pospólstwa miejskiego jako podmiotu kultury.

W XVI wieku szlachcic polski, dając wyraz swemu klasowemu światopoglądowi, orzekł, że „kmieca rzecz pług, cepy, radło, nie to obiecadło”, co oznaczało, że chłopu nie przysługuje prawo do kultury. Dziś zaś nie wystarczy przekraczać granice schematów staroszlacheckiego myślenia wymienianiem Klemensa Janickiego albo pierwszego humanisty polskiego Jana z Ludziska, a pomijaniem masy chłopskiej, jako nosicielki i twórczyni kultury. Świadomość społeczna naukowca, pracującego nad tym zagadnieniem, wyrastać powinna z fundamentów, założonych mądrze przez sławnego sołtysa z Wolborza: „Zaprawdę Rzeczpospolita samą tylko szlachtą kwitnąć nie może. Bo któż będzie dodawał żywności i nam, i bydłu, jeśli żadnego oracza nie będzie? Któż nam dodawać będzie odzienia i ubioru, jeśli nie będzie rzemieślników?” (Andrzej Frycz-Modrzewski: „O poprawie Rzeczypospolitej”, s. 80.)

Ale stwierdzenie, że chłop i rzemieślnik są producentami dóbr materialnych, nie wystarcza do wypełnienia ich roli historycznej. Tę właśnie rolę odkryć, wyjawić i uzasadnić zgodnie z postulatami partyjności nauki było zadaniem przede wszystkim organizatorów nauki i wystaw związanych z Odrodzeniem polskim

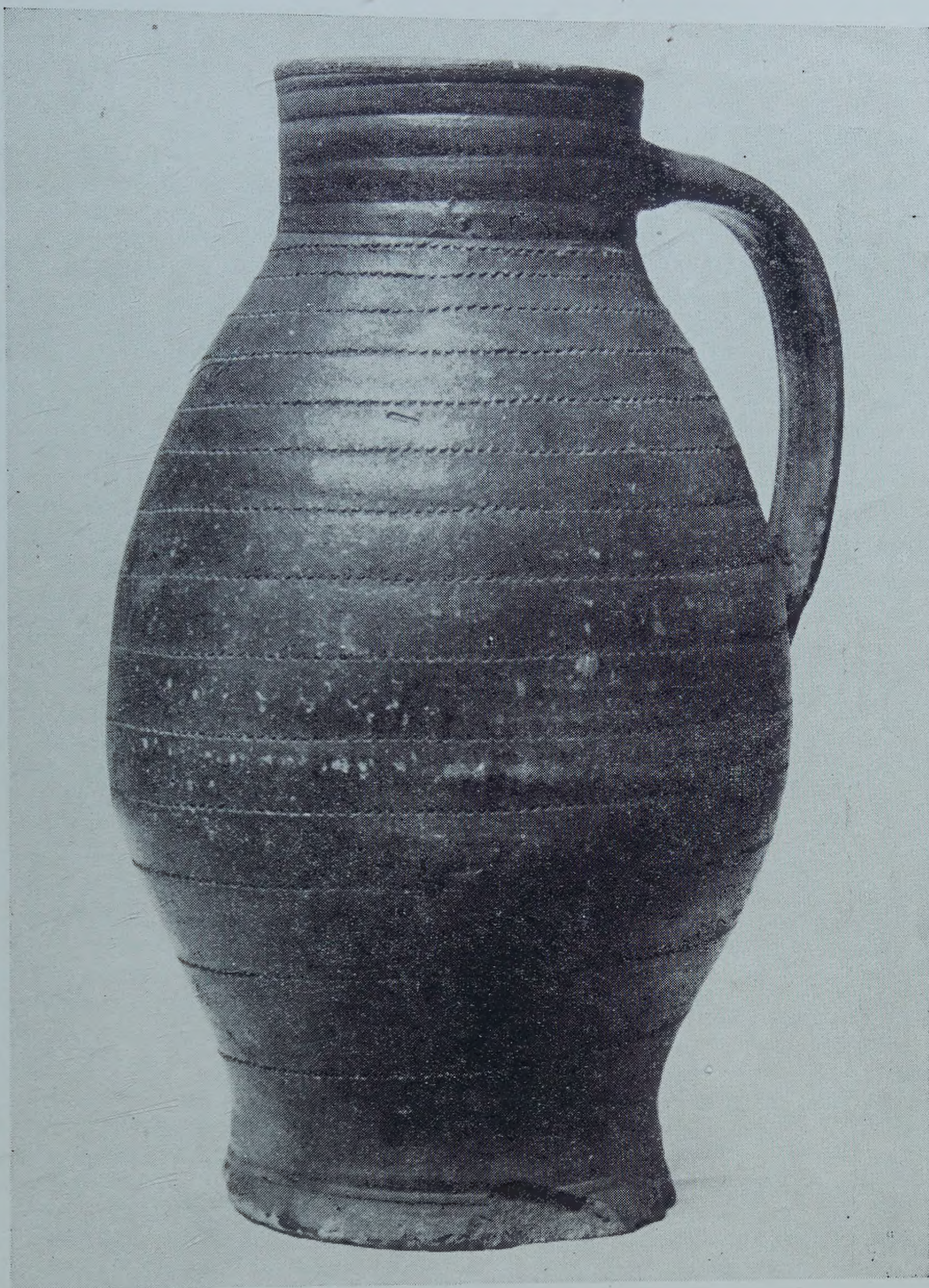



Ryc. 2. Dzbanuszek ten, nie zaopatrzony na Wystawie Odrodzenia w żaden podpis, obrazuje wysiłek garncarza ludowego, który w okresie przemiany form starych na nowe poszukiwał nowego kształtu ceramicznego w oparciu o dawne tradycje.
Ryc. 3. Okaz ceramiki polskiej z czasów Odrodzenia. Dzbanuszek na olejki, może naczynie do celów zdobniczych lub farmaceutycznych, a może ampułka na wodę i wino mszalne — w każdym razie okaz studium warsztatowego w poszukiwaniu nowej formy. Na złączu brzuśca z wysoką szyjką, gdzie wskutek nasadzenia walco-

oraz badaczy pracujących nad wyświetleniem kolebki i nurtu sztuki ludowej.

Zadanie to nie zostało spełnione. Słusznie w „Nowych Drogach" nr 2/1954, s. 36, stwierdził Z. Modzelewski (Niektóre wnioski z Roku Odrodzenia), że „dotychczas nie docenialiśmy bogactwa naszego Odrodzenia, mieliśmy o nim obraz wypaczony, jednostronny. Brakowało w tym obrazie rodzimości nurtów odrodzeniowych, brakowało nurtów oddolnych... Braki te ujawniły się bardzo wyraźnie w pracach przygotowawczych do naukowej sesji odrodzeniowej Polskiej Akademii Nauk. Obnażyła je, wskazując na ich źródła, sama sesja, tudzież wystawa odrodzeniowa w Muzeum Narodowym, swego rodzaju wszechstronnie ilustrowany załącznik naukowy do tej sesji."

Lepiej przedstawiają się indywidualne prace badaczy. Zainicjował je Ksawery Piwocki książką „O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej", Wrocław 1953, w której cenne jest zwrócenie uwagi na Odrodzenie, jako prąd unaradawiający sztukę ludową. Autor zilustrował swój pogląd na przykładach, które pobudziły etnografów do dyskusji i zgłoszenia zastrzeżeń z powodu zbyt wąsko wyznaczonego przez autora zakresu sztuki ludowej. Książka Piwockiego, wyma-



watej formy od góry, gurbi się glina, naznaczył garncarz nożykiem drewnianym pierścień, przeobrażając ten „szew" w ozdobę. Nie wypadło mu to udatnie, podobnie jak i zamierzone wałki na szyjce, ucho i samo osadzenie szyjki, nieco koślawe. To właściwie dowodzi, że garncarzowi chodziło o coś więcej niż o poprawienie drobiazgów w imię gładkości technicznej.

Ryc. 4. Ten dzbanek, nie zaopatrzony na Wystawie Odrodzenia w żaden podpis, jest antenatem formy współczesnych dzbanków ludowych.

gająca zresztą osobnego omówienia, unaocznia jednak wyrażoną powyżej prawdę, że nauka nasza nie dysponuje jeszcze odpowiednio przygotowanym materiałem faktograficznym, przydatnym do wykrycia punktów wyjściowych sztuki ludowej i jej linii rozwojowych.

W innym położeniu znaleźli się w Roku Odrodzenia muzykolodzy polscy, rozporządzający wcale obfitym, choć metodycznie nie uporządkowanym materiałem historycznym. Niemniej Zofia Lissa i Józef Chomiński mogli wnieść do nauki polskiej nowe wartości, aczkolwiek w pracy swej „Muzyka polskiego Odrodzenia" nie ujawnili nowych zabytków i dokumentów do historii muzyki w Polsce. Umieli jednak wyzyskać dawne źródła znane, przeanalizować je i poddać nowej interpretacji z pozycji metodologii marksistowskiej, w wyniku czego wyrazili właściwe ideologiczne treści muzyki polskiego Odrodzenia.

Aczkolwiek nie było zadaniem autorów przedstawienie rozwoju polskiej muzyki ludowej w epoce Odrodzenia — bo takie ujęcie zagadnienia byłoby ze względów metodycznych wadliwe — to jednak, wiążąc muzykę z nurtem życia społecznego i analizując materiał historyczny, podkreślili infiltrację elementów ludowych do muzyki warstw uprzywilejowanych i po-

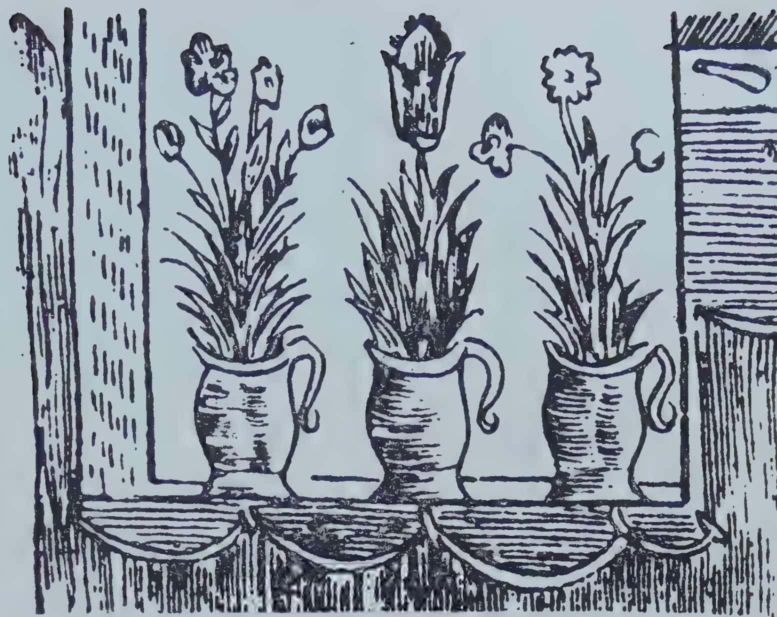


Ryc. 5. Dzbanuszek ten nadawałby się dobrze do dekoracji okna w mieszkaniu Marcina Bielskiego. Wykonał go Stanisław Gąsior z Medyni Głogowskiej, w powiecie łańcuckim, w r. 1948.

wstawanie tą drogą pierwiastków stylu narodowego, dostrzegli ludowość w tradycjach jednogłosowej pieśni religijnej, w tańcach polskich wyliczanych w „Postępku prawa" Czartowskiego i przez Hieronima Morstina („Światowa rozkosz" r. 1606), w tabulaturze Jana z Lublina, w kancjonałach, kolędach, w muzyce religijnej zborów dysydenckich, w pieśniach okresu Reformacji śpiewanych w języku narodowym, w świeckich pieśniach wagantów, rybałtów i wesołków — muzykusów zwanych ioculatores itp. Ta wzorowa praca pod względem metodycznym — jedna z najcenniejszych prac przygotowawczych Sesji Naukowej Odrodzenia PAN, nieodzowny przewodnik w opracowywaniu innych dziedzin sztuki — nie stawia jednak kropki nad i. Autorzy bowiem z całą skromnością i uczciwością oświadczają: „Dysponujemy obecnie zbyt szczupłym zasobem zabytków, by na ich podstawie oprzeć już ostateczną, w pełni ugruntowaną syntezę tego okresu."

I znowu wracamy do naszego punktu wyjściowego, tj. stwierdzenia niedostatku naszej wiedzy o zabytkach i faktach naszej przeszłości kulturalnej. Luki te, jeśli chodzi o faktografię chłopskiej kultury materialnej, ludowych elementów teatrologicznych, rzemiosła ludowego oraz plastyki, wypełniał w Roku Odrodzenia niemal wyłącznie Państwowy Instytut Sztuki, którego Sekcja Teatru przygotowała obszerne opracowania realiów i historii teatru polskiego w okresie Renesansu do I tomu dzieła „Obraz życia społeczeństwa polskiego w latach 1500—1650". Do publikacji tej, która ma ukazać się w najbliższej przyszłości, Tadeusz Seweryn napisał z początku roku 1953 cykl studiów z zakresu kultury ludowej w okresie Odrodzenia polskiego, a mianowicie: 1) „Stosunki produkcyjne na wsi", 2) „Narzędzia i siły produkcyjne", 3) „Wieś" (zagroda, chata, dwór, folwark, kościół), 4) „Strój chłopski", 5) „Zwyczaje, obrzędy, widowiska", 6) „Zabawy i gry ludowe". Wydawany zaś przez Państwowy Instytut Sztuki „Biuletyn Historii Sztuki", Warszawa nr 3—4 1953 r., zamieścił niezwykle cenny artykuł „Z problematyki budownictwa drewnianego epoki Odrodzenia", opracowany kolegialnie przez Wojciecha Kalinowskiego, Witolda Krassowskiego i Jerzego Miłobędzkiego, w którym autorzy podali wiele nowego materiału o więźbie storczykowej i ścianach szkieletowych, o wpływie typu gospodarki na zabudowę gospodarstw chłopskich, ingerencji miejskiego ciesielstwa w budownictwo wiejskie itp. Wydawany przez tenże Instytut dwumiesięcznik „Polska Sztuka Ludowa" objął w podwójnym numerze 4—5/1953 r. następujące prace: Tadeusza Seweryna — „Staropolska grafika ludowa", Juliana Krzyżanowskiego — „Ludowość w poezji Kochanowskiego", Janiny Rosen-Przeworskiej — „Z zakresu renesansowego ubioru ludowego", Witolda Krassowskiego — „Chałupa polska na przełomie XVI i XVII wieku", Franciszka Kotuli — „Rzeszowska majolika ludowa". W następnym zaś numerze „Polskiej Sztuki Ludowej" z tegoż roku Roman Reinfuss zamieścił artykuł „Elementy renesansowe w polskim meblarstwie ludowym", a H. Pieńkowska — „Dekoracja malarska kościoła w Orawce". Zagadnienie architektury ludowej w dobie Renesansu uzyskało doskonałą bazę materiałową w „Kwartalniku Kultury Materialnej" nr 1-2/1954, w którym Józef Burszta opracował na podstawie rękopisu Bibl. Kórnickiej „Regestra R. P. 1636" — „Budownictwo wiejskie w kluczu Runowskim pod Nakłem w I poł. XVII wieku", ustalając w swej pracy plan chałupy wielkopolskiej oraz dokładne wymiary podcienia, sieni, izby i komory, konstrukcję pułapu i podłogi, pokrycie dachu, stodoły, szop, stajni, owczarni, wołowni i innych budynków gospodarczych — chłopskich i folwarcznych. W związku z tymi pracami należy wymienić świetnie napisaną przez Stanisława Arnolda charakterystykę „Tło społeczno-gospodarcze Odrodzenia polskiego" w „Nowych Drogach" nr 7/1953.

Wszystkie powyższe wyniki badań oparte są przeważnie na nowozdobytym materiale oraz na dawnych zabytkach nowointerpretowanych. Jako jednak prace powstałe wysiłkiem jednostkowym, a nie kolektywnym, wymagają niejednokrotnie rozszerzenia i pogłębienia. Pracując w pojedynkę nad wyławianiem elementów ludowych z grafiki staropolskiej, przynaglany terminem i dysząc z pośpiechu, nie byłem pewny, czy docieram zawsze do rzeczy najważniejszych. Dlatego przeglądowi rozwoju polskiej grafiki ludowej towarzyszyły słowa, że jej etapy ewolucyjne ustalą może badania późniejsze w oparciu o liczniejsze i dokładniej określone materiały. Wtedy może z niejednej pozycji wypadnie zrezygnować, inne zaś silniej umocnić — w imię prawdy. Również w tym samym piśmie autor rozprawy o budownictwie wiejskim w w. XVI i XVII, Witold Krassowski, świadom ułomności wszelkich syntez tworzonych przez jednokierunkowych specjalistów, pisał: „Dopóki wspólnym wysiłkiem przedstawicieli różnych dyscyplin nie zostaną zebrane i opracowane materiały archiwalne oraz ikonograficzne, dotyczące budownictwa wiejskiego przed połową XIX stulecia, dopóty wszelkie prace w tym zakresie będą mieć wartość tylko mniej lub więcej umotywowanych hipotez roboczych." („Polska Sztuka Ludowa" nr 4-5/1953, s. 281.) A więc znowu postulat przeprowadzenia szeroko zakrojonych badań. Ze stwierdzeniem jednak potrzeby tej pracy wiąże się ściśle sprawa metody. Należy nam nie tylko określić



Ryc. 6. W tle drzeworytowego portretu Marcina Bielskiego, zamieszczonego w „Kronice świata" z r. 1564, znajdują się w oknie 3 ludowe garnki z kwiatami. Poniżej z drewnianych kołków zwisa w półkolach sznur, z niego zaś opada w dół opona lub obicie z tkaniny, zakrywające ścianę drewnianą.
Trójkątny układ garnuszków z kwiatami, jak też ich zdobniczy charakter — przypomina ornamentalne malatury na skrzyniach ludowych.

dokładnie nasze pole badawcze, ale i wiedzieć, kiedy odwrócić się od manowców kuszących łatwizną osiągnięć.

Ważnym błędem faktografii kultury ludowej w Polsce było prześlizgiwanie się nad lukami w materiale polskim, a zbyt pochopne zapełnianie ich materiałem obcym. Tak postępował np. Eliasz Radzikowski, który w pracy swej o ubiorach w Polsce do w. XV włącznie — pisał: „Uważałem za pierwszy dla siebie obowiązek dawać to, co jest, a czego brak — uzupełniać materiałem, zapożyczonym od obcych". Zbyteczne jest dowodzić, że taka metoda była niewłaściwa. Badacz, który nie traktuje kultury, jako mechanicznej aglomeracji faktów, nie będzie dostrzeżonych w jednym kraju zjawisk kultury odrywał od właściwego im podłoża geograficznego, od warunków gospodarczych i społecznych, od stosunków produkcji — i przenosił ich in crudo w inne materialne warunki bytu.

Pomimo że od czasów, gdy E. Radzikowski wypowiedział zasadę łatania polskich dziur cudzymi łatami, upłynęło 75 lat, niepotrzebnie jego metodę poddaje się procesowi galwanizacji.

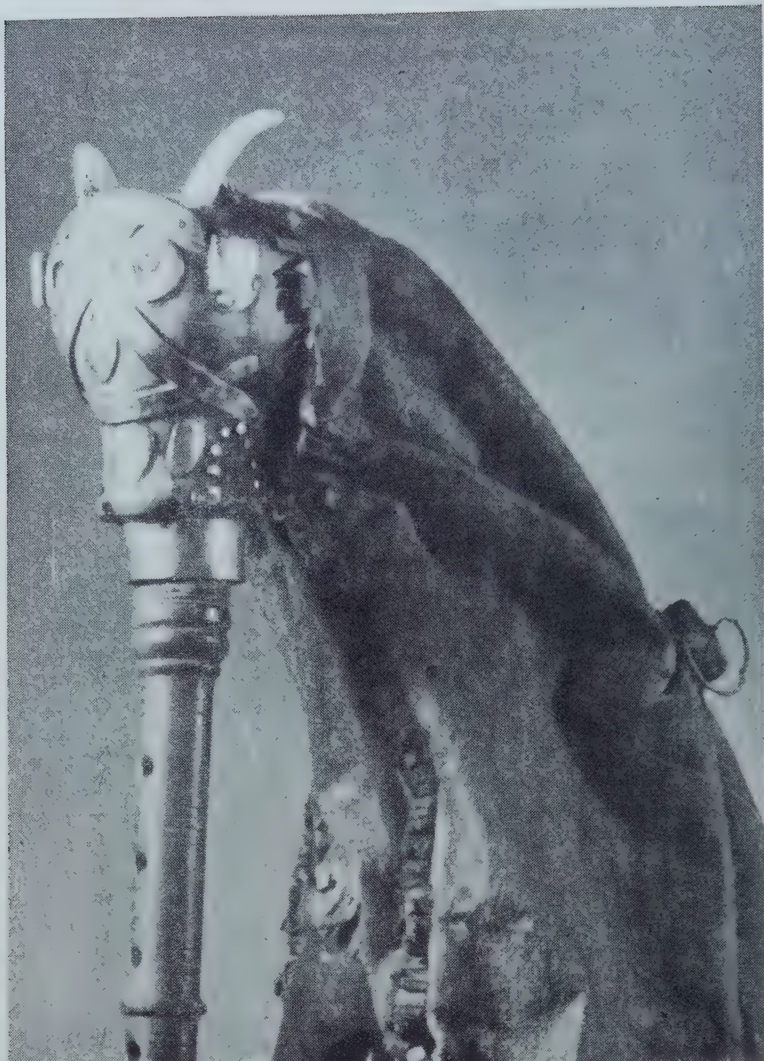
Wystawa „Odrodzenie w Polsce", urządzona w Muzeum Narodowym w Warszawie w r. 1953, zbyt rozrzutnie gospodarzyła materiałem obcym, wprowadzając widza w błąd, że wszystko, co tu pokazano, to istotnie Renesans w Polsce. A przecież drzeworyt, przedstawiający chłopów oddających panu daninę w naturaliach, umieścił Rodericus Zamorensis w swej książce wydanej w Augsburgu w r. 1475: „Spiegel des menschlichen Lebens", a siły wytwórcze w miastach w okresie Renesansu ilustrują drzeworyty z książki zatytułowanej „Cronica van der billigen Stat van Cöllen", Cöllen 1499, albo z Liwiusza „Historii rzymskich", wydanych w Moguncji w r. 1526. Przemysł w Polsce obrazują ryciny z Agricoli „De re metallica", wydanej w Bazylei w r. 1561, gospodarkę rolną drzeworyty umieszczone w „Vergilu", drukowanym w Strassburgu w r. 1502, w bibliach luterańskich lub książce poświęconej Karolowi II królowi sycylijskiemu, napisanej przez senatora bolońskiego Piotra de Crescentis: „Opus ruralium commodorum", tłumaczonej na język polski w r. 1571 przez Jędrzeja Trzecieskiego. Na wystawie „Odrodzenie w Polsce" walkę chłopów z polskimi feudałami ilustruje drzeworyt z „Bundesordnung der Bauern", druku Melchiora Rammingera w Augsburgu z r. 1525, a walkę klasową zobrazowano zestawieniem fotografii uczty książęcej we Włoszech, dzieła włoskiego malarza renesansowego, z miedziorytem „Straffvolzug" Henryka Burkmaira, choć, jako żywo, przedstawione tu obcinanie języka nie należało w Polsce do stosowanych przez szlachtę środków walki klasowej.

Również zagranicznej produkcji jest garncarz przy kole sponowym, manufaktura, symboliczne przedstawienie struktury feudalnej i ucisku chłopów i wiele, wiele innych. Nie było też, zdaje się, wielkiej potrzeby umieszczania na tej wystawie — tkacza, drzeworytu wykonanego w r. 1568 przez Josta Ammana (1539—1591), jeśli ryciny tej nie związano ściśle z wytwórczością służącą potrzebom rynku krajowego, jeśli kobiety wiejskie we wsiach folwarcznych wedle wzorcowej organizacji Anzelma Gostomskiego („Gospodarstwo", 1588) miały być jedynie producentkami przędziwa, a polski przemysł tkacki nie zajmował żadnej pozycji w naszym eksporcie.

Tego rodzaju przykładów na wystawie „Odrodzenie w Polsce" można by wymienić co najmniej trzy razy więcej, a w związku z tym obcych rycin naliczyć tam kilkadziesiąt.

Można zgodzić się na miedzioryt przedstawiający młyn wodny na Bzurze, który wzięty został z J. Brauna i Fr. Hoggenbergera „Civitates orbis terrarum", Colonia 1618, i miedzoryt obrazujący bitwę pod Oliwą 27 listopada 1627 r. wzięty z „Journal der Legatie ghedaen in de jaren 1615", Haga 1619 — bo zobrazowania te odnoszą się do stosunków polskich.

Często jednak nie było to potrzebne i uzasadnione, tym bardziej iż tłum powiększonych drzeworytów wytwarza w widzach błędne przeświadczenie: że drzeworytnictwo było w Polsce wspaniale rozwinięte, że



Ryc. 7. Koza z dud, posiadająca rogi z kłów dzika i obita paskami blachy mosiężnej. Wydobywanie efektu zdobniczego przy pomocy zestawu różnych materiałów cechuje plastykę wielu ludów pierwotnych. Proceder ten, jak pisze Nestor, stosowany był w XI wieku na Słowiańszczyźnie wschodniej do uświetniania rzeźby kultowej. Reprodukowany tutaj okaz z Muzeum Etnograficznego w Krakowie pochodzi z pocz. w. XIX, ale jego forma wywodzi się z odległej przeszłości.

znamy ogromną ilość naszych drzeworytów, obrazujących wszystkie ważniejsze zagadnienia życia polskiego — aż dziw, że dotychczasowe opracowania historyczne tak mało się nimi posługiwały. Tymczasem sprawy te mają się całkiem inaczej.

Polskie źródła ikonograficzne nie były dotychczas w Polsce przedmiotem systematycznych badań, a same możliwości naukowego zużytkowania dawnego materiału ikonograficznego o treści etnograficznej oceniano u nas pesymistycznie. Prof. Jan Stanisław Bystroń we „Wstępie do ludoznawstwa polskiego" pisał: „Obok opisów ważne znaczenie ma dla nas plastyczne odtworzenie. Materiał to różnorodny, na ogół trudno dostępny. Materiał ilustracyjny z dawniejszych czasów aż do w. XVIII przedstawia niewielką wartość i jest go niewiele." Wystawa „Odrodzenie w Polsce" pragnie przekonać widza, że jest ich bardzo wiele, a efekt mnogości uzyskuje nie gardząc zagranicznymi pożyczkami oraz kilkakrotnym pokazem tej samej ryciny, np. kosiarz ze Spiczyńskiego eksponowany jest sześć razy, chłop w dybach z „Żywota Ezopa Fryga" występuje trzy razy, a to samo ma się z chłopami z „Legendy o Jadwidze Śląskiej", z oprawianiem świni, itp.[1]

Z błędów tych należy wysnuć wnioski. *Należy przystąpić do tworzenia archiwum historycznej dokumentacji ikonograficznej odnoszącej się przede wszystkim do stosunków produkcji na wsi, ludowej kultury materialnej oraz sztuki ludowej.* W Krakowie akcję tego rodzaju prowadzi od trzech lat Muzeum Etnograficzne. Ponieważ ta praca długofalowa objąć powinna wszystkie księgozbiory, archiwa i zbiory graficzne, a nie może być prowadzona jednocześnie w całym państwie, z obawy przed jej dublowaniem trzeba, aby na pierwszy plan wysunąć przede wszystkim kwerendy z zakresu historycznej dokumentacji ikonograficznej w oparciu o zbiory stołeczne.

Z problemem tym wiąże się *konieczność przeprowadzenia we wszystkich muzeach szczegółowej inwentaryzacji dokumentacji fotograficznej wszystkich zabytkowych przedmiotów z w. XVI—XVII z zakresu rękodzieła i sztuki ludowej jak najszerzej pojętej wraz z materiałem „pogranicznym".*

Są na wystawie „Odrodzenie w Polsce" bardzo interesujące dwa okazy ceramiki ludowej o czerepie z dobrze przerobionej glinki i szkliwie ołowiowym. Szkoda, że nie zaopatrzone w metryki i nie objaśnione. Mają one pojemność małą, a kształt niezwykły: brzusiec obły, wrzecionowaty, a szyjka żurawio wy-

[1] To powielenie powiększonych drzeworytów nie zostało tutaj celowo użyte do ilościowego wzbogacenia eksponatów. Wynikło ono z niedialektycznej zasady, wedle której poszczególne działy wystawy organizowane były w oderwaniu od innych.



Ryc. 8. Koza z dud wielkopolskich, rzeźbiona w drzewie, zdobna w rogi z kłów dzika oraz prymitywnie trybowaną gwoździem blaszkę mosiężną, nabitą na czole jako tzw. łatka. Okaz z Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

niosła (ryc. 2 i 3). Ponadto jeden brzuchaty dzbanek nie polewany (ryc. 4). Są to okazy niezmiernie ciekawe. Nie polewany dzbanek pękaty jest niespornie ojcem współczesnej ceramiki ludowej, którą znamy z okazów muzealnych. Dwa zaś dzbanuszki (ryc. 2 i 3) są niezawodnie próbami warsztatowych poszukiwań nowej formy, plastycznymi dokumentami czasów, gdy prąd przemian wnikał do pracowni zarówno uczonego,

Ryc. 9. Bąki dud okute były u wylotu blachą mosiężną, wytwarzaną od w. XVI w walcowni krajowej. Blacha ta zdobiona była puncowaniem w ornament punktowy. Analiza tego zdobnictwa na okazach znajdujących się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie wykazuje najprymitywniejsze 4 rodzaje ornamentalnego układu elementów: 1) układ punktów w jednej linii prostej, 2) układ punktów w linii zygzakowatej, 3) połączenie obydwu układów, 4) rytmiczny układ punktów w kilku liniach prostych przy jednoczesnym zróżnicowaniu grubości punc. Przykładem tego ostatniego pomysłu jest wypuncowanie z obu stron blachy taśmowego motywu, na który składa się środkowa linia z grubych puktów, obramiona z jednej strony podwójnym, a z drugiej potrójnym szeregiem punktów.











Ryc. 10. Naszyjnik — łańcuszek z ozdobną klamerką, spinany sznureczkiem przewlekanym przez cztery otwory.

artysty, jak i rzemieślnika. Dostrzec się tu daje związek postępowych pierwiastków formy z archaicznymi cechami ceramiki dawnej. Strzelisty kształt dzbanuszków, jakby rywalizujący z mistrzowskimi pracami ludwisarskimi, urozmaica tutaj wałkowaty motyw zdobniczy na szyjce i podbrzusiu — motyw, który wywodzi się z ceramiki wykonanej bez użycia koła garncarskiego, techniką spiralnego zlepiania pasków gliny, wałkowanych na stolnicy. Technika taka to w Polsce renesansowej anachronizm z zapadłej wsi, ze świata zabitego deskami. Wszakże koło garncarskie znane było w Europie środkowej jeszcze w epoce lateńskiej, a więc ogólnie w pierwszym 500-leciu przed n. e., w Wielkopolsce — w młodszej epoce rzymskiej, u Słowian północnych koło w. V n. e., ale upowszechniło się mniej więcej w wieku X. Niemniej jeszcze w XVI w. istniała w Polsce ta archaiczna technika garncarska i to w bliskim sąsiedztwie miast, jeśli oddziaływała na ceramikę garncarzy miejskich, posługujących się kołem garncarskim i polewą barwioną tlenkiem miedzi.

Podobną ceramikę nie toczoną na kole garncarskim, a lepioną z glinianych pasków sposobem pierścieniowym, nie spiralnym, zanotował St. Jagmin w wertepach cywilizacyjnych w Puszczy Białowieskiej („Wisła" 1916, s. 258—263), także Włodz. Hołubowicz („Garncarstwo wiejskie zachodnich terenów Białorusi", Toruń 1950), a D. Zielenin w gubernii twerskiej we wsi Zerendzie. Nie ulega więc wątpliwości, że technika ręcznego lepienia naczyń żyła w Polsce w dobie Odrodzenia, a co więcej, stosunki produkcyjne wsi polskiej wieku XVII zmuszały ludność wiejską do posługiwania się nią, podobnie jak i do coraz częstszego stosowania zasad gospodarki samowystarczalnej. Ze wzrostem pańszczyzny chłop odepchnięty był od częstego kontaktu z miastem, skutkiem czego coraz mniej zbywał produktów w mieście, coraz mniej uczestniczył w obrocie towarów między wsią a miastem, a wegetując w izolacji od postępu idącego od miasta, coraz rzadziej stawał się konsumentem przemysłu i rzemiosła miejskiego.

Te właśnie stosunki produkcji uprzytamniamy sobie, gdy na wystawie Odrodzenia oglądamy dzban pękaty (ryc. 4) z wyrytowanymi kółkiem zębatym „szwami", imitującymi spiralnie nalepiane paski, oraz gdy na okazach smukłych dzbanuszków (ryc. 2 i 3) podziwiamy ornamentalny motyw wypukłych wałków, wytoczonych na kole garncarskim za pomocą odpowiednio wyciętego drewienka. Te niezmiernie interesujące okazy ceramiki renesansowej, mające odpowiedniki w późniejszych ludowych kamionkowych dzbanach w Bolesławcu na Dolnym Śląsku, świadczą ponadto, że w okresie Odrodzenia uprawiana w miastach ceramika, toczona na kole, szkliwiona i podlegająca szybszym zmianom pod względem techniki i kształtu — istniała obok tułających się po wsiach zabytków archaicznej techniki garncarskiej, skostniałej od wielu wieków w formach niezmiennych[2] i uzasadnionej ówczesnymi stosunkami produkcji na wsi.

Należy się spodziewać, że inwentaryzacja i dokumentacja fotograficzna znajdujących się w naszych muzeach zabytków dawnego rzemiosła i sztuki ludowej do w. XVIII włącznie — umożliwi nam niejedno jeszcze odkrycie.

Polskie muzea archeologiczne, zawierające dużą ilość średniowiecznego materiału kopalnego, powinny opracować lub umożliwić badaczom opracowanie zbiorów średniowiecznych na tyle, abyśmy byli świadomi związków kultury okresu piastowskiego z jagiellońskim. Próbkę tego rodzaju pracy wykonała Maria Trzepacz („Ornamentyka ceramiki okresu wczesnośredniowiecznego", „Polska Sztuka Ludowa" nr 3/1952), ograniczywszy się, niestety, wyłącznie do systematyki ornamentu. Inni badacze, zasobni w nowoczesną metodę, powinni pokusić się o rozwiązywanie szerszej problematyki. Ale akcja ta powinna być jednocześnie prowadzona wszerz w badaniach terenowych. Należy sięgnąć do skarbnicy autentyków sprzed kilku wieków w drodze eksploatacji wszystkich naszych możliwości.

---

[2] Tu marginesowo dodać należy, że pogłębiający się w społeczeństwie XVI—XVII w. podział klasowy wpływał także na produkcję wyrobów użytkowych. W chałupach chłopskich posługiwano się garnkami nie oszkliwionymi, natomiast w dworze i plebanii — ceramiką zdobną w barwne polewy. Dlatego w roku 1655 Jan Libicki w wierszu „Bacchus miraculosus" pisząc o awansach społecznych na wsi, zaznacza:

„Bo mówi klecha: gdy będę plebanem,
ujrzysz mię siedząc za zielonym dzbanem."

Zabytki kultury ludowej z w. XVI i XVII należą w Polsce do wielkiej rzadkości z uwagi na to, że wykonane były przeważnie z materiałów nietrwałych i przechowywane w warunkach nie sprzyjających należytej ich konserwacji. Niemniej — wiele tu jeszcze cennych zabytków czeka na badaczy. Szczególnie stare kościoły prowincjonalne, których obrazy, rzeźby i polichromiczne malatury stropów powinny być pod fachowym kierownictwem co rychlej fotografowane. Prowadzi tę pracę Państwowy Instytut Sztuki (Dział Inwentaryzacji Zabytków). Opublikowane na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej" nr 6/1953 r. materiały z zakresu architektury drewnianej i świeckiego malarstwa ludowego z Orawki dowodzą, jak wartościowe dzieła, nasycone elementami ludowymi, pomijane były w dotychczasowej inwentaryzacji zabytków sztuki. Wspomnieć należy tu również o cennych zabytkach plastyki, które prof. Zofia Lissa i Józef Chomiński wyzyskali w swej pracy o muzyce polskiej w okresie Odrodzenia. Dość wymienić tu chłopskiego muzykusa z violą, a więc matką skrzypiec, na polichromowanym w roku 1530 stropie w kościele w Grębieniu, w powiecie wieluńskim, jako też płaskorzeźbiony cokół pulpitu z r. 1633 w kościele parafialnym w Bieczu, przedstawiający grajków z różnymi instrumentami i w różnych strojach, publikowany w „Encyklopedii staropolskiej" Brücknera.

Główną przeszkodą w należytej dokumentacji tych zabytków jest często niedostateczny stopień ich konserwacji, co uniemożliwia wykonanie fotografii czytelnej i dla nauki wartościowej. Dlatego problem ten wiąże się z *postulatem szeroko zakrojonej akcji fachowej konserwacji wybranych dzieł sztuki*, znajdujących się w kościołach prowincjonalnych.

W poszukiwaniu zabytków z XV — XVIII w. penetracje terenowe odkryć mogą także i poza kościołami we wsiach i miasteczkach niejeden przedmiot cenny dla historii rodzimego rzemiosła i sztuki ludowej. Wymienić tu należy przykładowo żelazne szczypce do pieczenia opłatków, wykonane przez małomiasteczkowych kowali albo zdeklasowanych wytwórców tłoków pieczętnych do wyciskania w rozmoczonym papierze. Szczypce te, często datowane i zachowane do dziś, choć nie używane w wielu parafiach, nie były przedmiotem zbieractwa do celów muzealnych. W Muzeum Etnograficznym w Krakowie, gdzie istnieje największy w Polsce zbiór opłatków, bo obejmujący 506 okazów, najstarsze z datowanych pochodzą z r. 1712, ale niezawodnie spodziewać się należy odkrycia w terenie egzemplarzy z w. XVII. A są to przedmioty interesujące już z tego względu, że opłatki jako nie konsekrowane chleby ofiarne, a więc do użytku świeckiego, występują jedynie w Polsce — przeto i szczypce opłatkowe, jako wytwory kowalsko-rytowniczej sztuki, należą w przeważającej większości bezspornie do okazów rodzimych. Poza tym dostarczają nam one obfitego materiału do zdobnictwa ludowego okresu Baroku, do historii szopki i licznych elementów wierzeniowych.

W poszukiwaniu zabytków z XVI—XVII w. w terenie sporadycznie przydatną okazać się może metoda wykopaliskowa, jak świadczą o tym znaleziska ceramiki renesansowej w dole odpadkowym w Rzeszowie, opracowane przez Fr. Kotulę.

W poszukiwaniu materiału dokumentacyjnego do przejawów sztuki ludowej w w. XVI—XVII należy prześledzić staropolskie utwory poetyckie, *tzw. literaturę rybałtowską i mieszczańską, utwory dramatyczne, dawne dzieła o charakterze encyklopedycznym, materiały historiograficzne, jak kroniki, kazania, ustawodawstwo synodalne itp.*

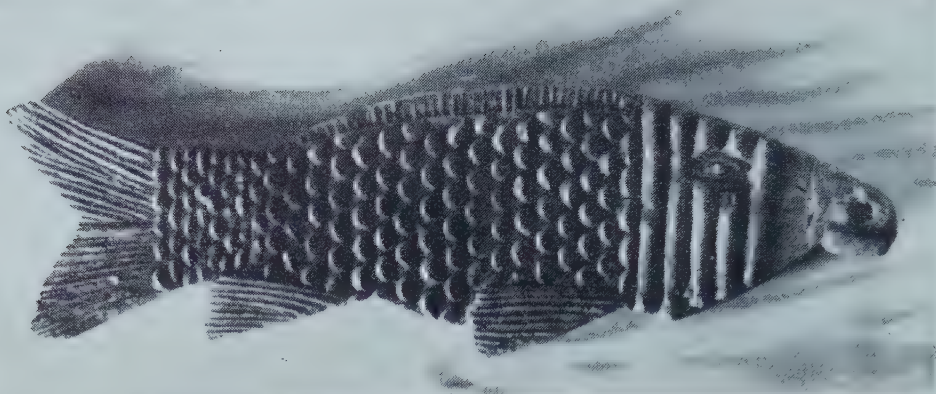
Metodą „głębokich wierceń", jak nazwał wnikliwe badanie tekstów literackich prof. J. Krzyżanowski, można wyławiać „rozpryśnione mozaik kamienie", by inkrustować je tam, gdzie nie dostaje nam oryginalnych zabytków.

Skąd wiemy np., że w czasach Odrodzenia istniały w Polsce wędrowne teatrzyki marionetek? Przypadkowo od Krzysztofa Franciszka Chwalibogowskiego (Falibogowskiego), który w swoim śmietniku pt. „Discurs marnotrawstwa i zbytku korony polskiej" w r. 1626 pisał: „Wasze to okazowanie równać można owym lalkom, co je skomorochowie zwykli ludziom na pośmiewisko ukazować, a potem z nimi w pudło."

O chusteczkach wyszywanych i ofiarowywanych chłopcom przez dziewczęta wspomina Rey w „Wizerunku" w r. 1560, a pseudonimowy autor Mauricius



Ryc. 11. Ze skórzanego pasa Marcholta z r. 1521 zwisa długi nóż, zw. tulich, tkwiący w pochwie z ornamentem gałązkowym, obok zaś skórzana torba zdobna w koła i półkola, wykonane może techniką nabijania metalem, aplikowania skórą lub wyciskania. Wzmagająca się wśród chłopów w II poł. w. XV tendencja do zdobienia odzieży spowodowała reakcję ze strony szlachty przeciw „zbytkownym strojom chłopskim". Statut Piotrkowski z r. 1496 stwierdza: „Niektórzy z nich w pychę rosną, zbytkownie się odziewają, wydatki kosztowne i inne czynią, które jak najmniej odpowiadają ich stanowi".



Ryc. 12. Odcisk z formy piernikarskiej, znajdującej się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Widać na nim doskonale, że czeladnik piernikarski wycinający tę formę posługiwał się dłutkiem półkolisto wklęsłym w wydrążaniu łusek, a nożykiem w wykonywaniu płetw. Ryba, jako rytualny pokarm wigilijny, upowszechniła się w Średniowieczu wśród kleru i szlachty. Ryby w postaci piernika, jak w ogóle wszelkie rodzaje pieczywa wymyślnego, wyrabiano naprzód w klasztorach, a od w. XVI w cechach dulcipanariów. Służyły one jako zwyczajowe podarki w okresie Bożego Narodzenia, jako zabawki i łakocie dla dzieci lub wykwintne przekąski do wina — dla starszych. Powyższy okaz pochodzi z początku w. XIX.

Trztyprztycki mówi o zwyczaju, wedle którego chłopcy odwzajemniali się dziewczętom pierścionkami w zamian za otrzymywane chusteczki haftowane:

„Chusteczki wyszywane,
Pierścionki składane."

Przedtem jednak starali się zjednać dziewczęta różnymi podarunkami miłosnymi, np. przedmiotami struganymi z drzewa i pomalowanymi przemyślnie. Tak czynił klecha, będący w kościele kantorem, na plebanii parobkiem księżym, a u siebie „rektorem" szkółki parafialnej. On to narąbawszy drew do kuchni plebańskiej i obrządziwszy oborę, szedł na wieś, a że był „potrzebny dla bab i niewiast wiejskich, babom dawał ziółka na słabość, do młodszych się zalecał". (K. Wł. Wójcicki: „Zarysy domowe", I, Warszawa 1842, 111). Te to młodsze obdarowywał ad captandam benevolentiam pomalowanymi na zielono krężlami i wrzecionami. Dowiadujemy się o tym z „Rozmów polskich" Wita Korczewskiego z r. 1533:

„To tobie, mistrzu, gomółka,
Za krężele, za wrzecionka,
Coś je grynszpanem malował
A ich niewiastam darował,
Nauczy cię ta przygoda,
Iż im co darować szkoda."

Nawiasem mówiąc, nic go ta przygoda nie nauczyła. Za nim robili te błędy i inni, jeśli zwyczaj ten zachował się niemal do naszych czasów. Dowodem tego jest w Muzeum Etnograficznym w Krakowie przęślica pomalowana na zielono (z Długopola, pow. Nowy Targ) i zdobiona, a w dolno-śląskich muzeach analogicznych przedmiotów z w. XIX znajduje się wiele.

Te wszystkie na pozór małowartościowe szczegóły są dla nauki ważne. Pomagają nam one bowiem, niczym ogniki, do rozświetlenia mroków przeszłości kultury ludowej.

Skąd wiemy np., że w czasach Odrodzenia płótna do celów odzieżowych zdobiono drukiem bezpośrednim za pomocą form wyciętych w desce? Z Jana Jurkowskiego „Tragedii o polskim Scylurusie" z r. 1604, gdzie spódnica z ornamentem groszkowym, czyli kropkowana, nakrapiana, nazywa się od kropić — „kropiga", a z ruska — „kropyha".

O tym, że tkactwo wzorzyste rozwinęło się w Polsce jeszcze w zaraniu historii państwa polskiego, świadczą wykopaliska z w. X z Opola, a z w. XI—XII z Gdańska, do których należą tkaniny wełniane w pasy czarne, żółte, czerwone i białe. O tkactwie pasiastym w w. XVI wspomina jednak tylko S. Klonowicz we „Flisie" z r. 1595, pisząc że krajka „przekobiała", tj. w pasy białe, wchodziła do paradnego stroju flisackiego.

Produkowano też w Polsce przedmioty piękne samym kształtem celowym i techniką wykonania, a wspomina o nich całkiem wyraźnie druczek rybałtowsko-sowizdrzalski pt. „Z Nowinami Torba Kursorska Józefa Pięknorzyckiego z Mątwiłajec, naleziona u Nalewajków roku 1645". Od autora tego dowiadujemy się o pewnym pustelniku, który „umie tokarskie rzemiosło, toczy bursztyny, kości, rogi i kamienie. Stykadenty (przedmioty) tak robi subtelnie ze trzmiela, że je wożą za morze. Obicia takie robi z rogozia, żebyś rzekł raczej jedwabne, aniżeli słomiane. Statki, koszyki, tace, kobiele i sakwy plecie tak dychtowne, że przez nie woda nie przeciecze." Aczkolwiek „Torbę kursorską" wypełniają jedynie niezwykłe nowiny — podobnie jak XVII-wieczne „Sakwy", w których nie dla koni, ale dla ludzi... obroki, urobione od Cadasylena Nowohrackiego na Krempaku" — a notatka powyższa odnosi się do jakiegoś „sweszczelnika", mieszkającego w puszczy na zachód od Trok — wolno przyjąć, że autor wymienia tu dobrze mu znane z terenu Polski wyroby, zachwycające widza doskonałością techniki, a tylko pod koniec zaprawiał te nowiny smaczkiem mało prawdobodobnej niezwykłości: „Robił tymi czasy, gdyśmy tam byli, obicie carowi moskiewskiemu, na którym wyraził wszystkie wojny, które były ab anno 1606 aż do 1634".

Anonimowy ów rybałt dostarczył nam tutaj cennych wiadomości o wyrobie tych „stykadentów", które etnografowie dziś jeszcze notują, jako żywą tradycję w pół-

nocnej i północno-wschodniej Polsce. Notatka ta świadczy niespornie, że w Polsce w I poł. w. XVII i dużo wcześniej znane było obrabianie bursztynów, kości i rogu na tokarni, wyroby drewnianych przedmiotów z trzmieliny, maty ze słomy pobłyskujące jak jedwab oraz wyplatanie nieprzemakalnych tac i koszyków z korzeni. Przedmioty te, jak dowiadujemy się, szły za morze, a J. K. Haur wspomina („Skład abo skarbiec", Kraków 1693, 93), że do Gdańska eksportowano w w. XVII talerze drewniane, zwane w Polsce krzynowami. Były to niezawodnie rzeczy piękne, cacka pod względem kształtu i techniki, bo Gdańsk naówczas koncentrował nad Morzem Bałtyckim handel wyrobami przemysłu luksusowego.

Do rozwiązywania problemu zaniku pewnych zwyczajów, obrzędów i widowisk w w. XV i XVI ważne są wszelkie szczegóły, mogące rzucić światło na siły walczące z rodzimym folklorem. W szczególności tępione były wszelkie tradycje pogańskie ludu, a przede wszystkim starożytne zwyczaje ludowe, związane z rokiem rolniczym i astronomicznym. Wystarczy tu wspomnieć uchwałę synodalną biskupa krakowskiego Piotra Wysza z r. 1408: „Przeto zabraniamy, aby w czas Zielonych Świątek nie śpiewano pieśni pogańskich, w których wzywane są i czczone bałwany pogańskie." („Ideo prohibemus: ne tempore penthecosten fiant cantus paganici, in quibus ydola invocantur et venerantur."). Niedługo później, bo w r. 1420—1426, biskup poznański Andrzej Łaskarz zakazał zabaw ludowych w tym dniu, a opat świętokrzyskiego klasztoru benedyktynów wciągnął nawet do tej walki króla Kazimierza Jagiellończyka, który w r. 1468 wydał zakaz urządzania Sobótek w okręgu świętokrzyskim. Tego rodzaju materiały historyczne, odnoszące się do walki z folklorem sobótkowym, wyjaśniają nam przyczynę ubóstwa starożytnych pierwiastków obrzędowych w pieśniach sobótkowych.

Podobną walkę prowadził kler ze starożytnym zwyczajem przebierania się za zwierzęta, czyli chodzenia z turoniem. W r. 1490 Mikołaj z Błonia nakazywał: „Niech strzeże się kapłan, aby nie dawał Ciała Pańskiego histrionom, którzy posługują się słowami nieprzyzwoitymi i czynami nie dozwolonymi, także tym, którzy wdziewają larwy i w odpowiednim przebraniu naśladują jelenie i konie." („Caveat sacendos ne det Corpus Christi histrionibus, qui induunt larvas et fingunt se cervos vel equos.") A więc mamy tu niezbity dowód, że w II poł. w. XV bardzo surowe sankcje karne padały z pozycji Kościoła wojującego na wszystkich aktorów wędrownych i tych, którzy naśladują jelenie i konie. Takąż walkę prowadził Kościół z innymi zwyczajami ludowymi, np. z Marzanną — w oparciu o postanowienia biskupie na synodzie prowincjonalnym w r. 1420, a z chodzeniem po dyngusie — w oparciu o zakaz synodalny („Dingus prohibeatur") za Władysława Jagiełły.

Obok historycznych źródeł drukowanych ważne materiały do historii kultury ludowej zawierają *źródła rękopiśmienne: protokoły sądów duchownych, księgi sądowe, metryki kościelne, książki cechowe, księgi gminne, inwentarze, testamenty oraz prace, które z różnych przyczyn w formie drukowanej nie ujrzały światła dziennego.* Przykładowo podać tu należy, że w rękopisie „Księgi Hetmańskie" Stan. Sarnickiego (Bibl. Jag. nr 171) znajduje się wzmianka, która rzuca snop światła na zwyczaj krakowskiej Rękawki, o której milczały wszelkie inne źródła historiograficzne. Tamże na tym kurhanie — jak czytamy — „szczepili lucos, z drzew osobliwych gaiki i pieniądze szczero-srebrne, które zowią świętego Jana pieniądzmi, rozsiewali przy nich tą intencją, aby ci, co je polem wyorywaliby albo też ujrzą gorejący, o zmarłych rozumieli jako bohatyrzech, igrzyska tu rozmaite, zwłaszcza szermiercze przy pogrzebiech sprawowali." Notatka ta stała się materiałem wyjściowym w interpretacji Rękawki, jako prastarych zaduszek wiosennych.

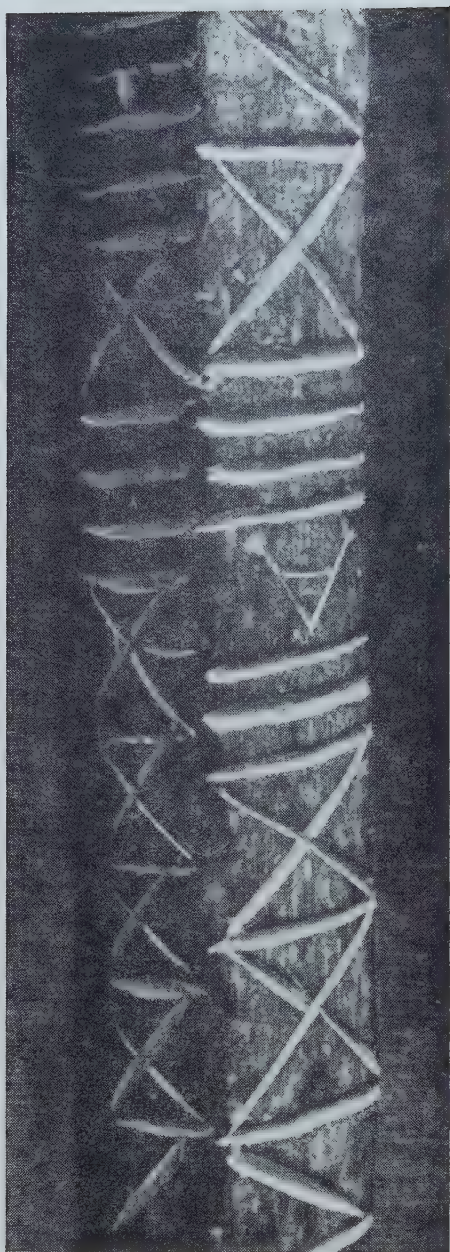
W rękopisie tym znajduje się również wzmianka o foluszach oraz o wycinaniu z drzewa głów zwierząt (zwykle krów), które uzupełniano odpowiednimi kostiumami i akcesoriami i posługiwano się nimi w łowiectwie, jako tzw. maniakami, złudami lub cieniami, a więc manekinami, za którymi ukrywał się łowca podchodzący dropie, nury, siejki lub kuropatwy. Tego rodzaju maniaki — jak pisze Stan. Sarnicki — używane były również w wywiadzie wojskowym.

Tym sposobem wytwarzanie masek zwierzęcych było sztuką służącą realnym potrzebom życia, tj. nie tylko celom zwyczajów dorocznych, ale również łowiectwu i służbie wojskowej.

Do historii tkactwa, prawdopodobnie do kobiernictwa polskiego w Księstwie Mazowieckim w XVI w. odnalazł Tad. Mańkowski i opublikował w „Nike" w r. 1937 cenne materiały z archiwum katedry we Fromborku, dowodzące niespornie, że tkactwo na Mazowszu, zajmujące czołową pozycję w ludowym przemyśle tkackim w Polsce w dobie obecnej, było w czasach Odrodzenia poważnie rozwinięte, jeśli z ziemi tej w r. 1596 biskup warmiński Andrzej Batory sprowadził do Warmii tkaczki wiejskie do tkania dywanów („Mulieres 4 quas Illustrissimus ex Masovia vocat ad paranda tapetia"). Tych to mazowieckich tkaczek dziełem były „11 tapetia Masovitica", o których wzmiankę znalazł Tadeusz Mańkowski w jednym z inwentarzy spadkowych we Fromborku.



Ryc. 13. Symbole Męki Pańskiej na krążku opłatkowym z r. 1728 z Wrocimowic, pow. Miechów. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.



Ryc. 14. To nie ornament, lecz umowne znaki, odpowiadające określonym ilościom snopów, ćwiertni, korcy, łokci itp. Deseczka z takimi karbowanymi znakami zwała się karbem. (Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie).

System pracy w folwarkach szlacheckich w XVI i XVII wieku, jako w gospodarstwach produkcyjnych, wymagał rachunkowości i sprawozdawczości umożliwiających kontrolę nad produkcją. Do tego celu stosowano chłopskie karby, których używali chłopi w służbie folwarcznej: włodarze (szafarze, karbowi), pasterze, karczmarze, piwowarowie, dwórki zarządzające gospodarstwem kobiecym itp. Dwustronna kontrola robocizny chłopskiej, jako też ilości dostarczonych produktów zmuszała chłopów do samouctwa w dziedzinie arytmetyki.

W badaniu historii przejawów sztuki osobliwie zajmuje nas problem żywotności tradycji pierwiastków postępowych w wytworach ludowego rzemiosła i sztuki w w. XVI—XVII, więc w czasie, kiedy kształtował się oddolny nurt kultury naszej. Przetrwanie bowiem pewnych technik, pewnych form i motywów zdobniczych nie było wyrazem „swoistego gustu" lub „staropolskich upodobań", ale wynikiem realistycznego podłoża, tj. życiowych potrzeb społecznych, które podtrzymywały przy życiu taką właśnie, a nie inną tradycję rodzimej twórczości.

Nikt nie wątpi, że zestawienie jednej z cechowych skrzyń z pocz. w. XVII, znajdujących się na warszawskiej wystawie „Odrodzenie w Polsce", z analogiczną skrzynią śląską z połowy w. XIX, zdobną w attykę z półkolistych łuków i pilastry oraz malatury, albo ze starodawną malowaną skrzynią podhalańską — byłoby bardzo ciekawe i pouczające. Również zestawienie renesansowej włoskiej „cassone", zasobnej w gzymsowanie greckie, ze skrzynią krakowską, wykonaną przez stolarzy skawińskich — wykazać mogłoby widomie inwencję twórczą rzemieślnika polskiego. Na to bowiem, by zmierzyć stosunek twórcy ludowego do „wzoru", trzeba zobaczyć, jak żony i córki stolarzy skawińskich, zatrudnione w warsztacie jako malarki, przetworzyły helleńskie wole oczy i tryglify, wprowadzone do renesansowego zdobnictwa architektonicznego przez Filipa Brunellesca.

Roman Reinfuss we wspomnianej pracy swej o elementach renesansowych w polskim meblarstwie ludowym dostarczył garść przykładów, nadających się do wyzyskania w ekspozycji.

Zagadnienie to zilustrować można również przykładem z zakresu historii polskich biżuterii ludowych. Wiemy np., że żona Marchołta (r. 1521) nosiła na palcach pospolite pierścienie żelazne, ale jak wyglądały nieco droższe pierścionki w czasach około 1575 r. (ryc. 16), podaje nam drzeworytnik Bartosza Paprockiego w „Kole Rycerskim". Można by też zestawić wianuszkowy układ kamieni szlachetnych, tj. znany jubilerski motyw zdobniczy na szpadzie Zygmunta Augusta w Muzeum Narodowym w Krakowie (Oddział Czartoryskich), z analogicznym motywem zgrupowania niejako płatków kwiatu na ludowych pierścionkach krakowskich, wykonanych z bakfonu, a wysadzanych granatkami.

Obok trwałości tradycji zaznacza się w powyższym przykładzie również podział klasowy oddziaływający w ówczesnym społeczeństwie na wytwórczość o charakterze artystycznym. Kto inny bowiem nosił pierścienie z granatkami, a kto inny zwykłe, żelazne. Marchołtowa, której „suknia była kosmata a rozerwana", nosiła na krótkich palcach pierścionki żelazne. Ale te nie były najpodlejsze. W rybałtowskim bowiem świtku z r. 1614 „Wódka albo gorzałka" czytamy (w. 131-2), że Mazowszanie „z świńskich pięt pierścionki kręcą, a dziewkom je na palcach po wsiach nosić stręczą". Otwory na palec wiercili za pomocą tokarni prymitywnej, której „siły napędowej" dostarczała odprężająca się gałąź. Z zewnątrz zaś obrabiali te pierścionki za pomocą kamiennego toczaka. Mazurzy umieli nadto ciąć racice i róg na tak cienkie płytki, że je w okna zamiast szybek wprawiali, jeśli na pęcherz miętusa zdobyć się nie mogli.

Do techniki, którą posługiwali się XVI-wieczni ryngmacherzy i płatnerze, a która przetrwała u ludu niemal do końca w. XIX, należy ornamentowanie blachy miedzianej lub mosiężnej, z której wykonane były taśmy do obijania sepetów drewnianych, zgięte i u końca

trąbowało rozszerzone „bąki" dud, także blachy, które nabijano na rzeźbione głowy kozy u dud. Technika ta, zwana trybowaniem, czyli uwypuklaniem, a należąca do najprymitywniejszych sposobów zdobienia blachy metalowej, ma źródło w tym, że pobity młotkiem gwóźdź przytknięty do blachy, dawał na jej odwrotnej stronie wypukłość. Trybowaną ornamentykę na dudach wyznaczały punkty ułożone w linie, pasy i zęby. Ten prymitywny układ zdobniczy stwierdzić możemy na okazach XIX-wiecznych dud, znajdujących się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

Rozwój tego zdobnictwa w w. XVI umożliwiło założenie przez krakowskiego rajcę Kaufmana przed r. 1524 manufaktury w Starczynowie pod Olkuszem, wyrabiającej drut ciągniony i blachę. Dzięki wyrobom tej manufaktury powstała w Polsce specjalna wytwórczość artystyczna, kunsztowne wiązania łańcuszków z drutu, których jeden okaz — niestety również bez podpisu — znajduje się na wystawie „Odrodzenie w Polsce". Powstała naówczas technika splotu drucianego zachowała się w okazach artystycznego rzemiosła ludowego, przechowywanych w naszych muzeach etnograficznych.

Obok ornamentu rytowanego bardzo stara jest również technika zalewania roztopionym ołowiem lub cyną ozdób wyciętych w drzewie. Drzeworyt, pomieszczony u Haura w „Składzie abo skarbcu", przedstawiający muzykantów, którzy opuszczają wraz z dziewką karczmę niegościnną, dowodzi, że w w. XVII techniką zalewania ołowiem zdobione były tzw. bąki dud. Ozdoby te — zwykle ząbce, linie i krzyże — wycinano wprzód w drzewie, starając się dno żłobków robić większe od ich licowej strony, aby ołów wlany do żłobków nie mógł wypaść. Technika ta również zachowała się u ludu, jak o tym świadczą zabytki muzealne z w. XIX.

W w. XVI, a zapewne i wcześniej, zdobiono też skórę, i to nie tylko nabijaniem metalu oraz haftem, ale i wytłaczaniem. Wchodziła tu w grę dwojaka technika: wytłaczania „na mokro", gdy deskę z wyciętym wklęsło ornamentem nakładano na rozmoczoną skórę i wkładano na kilka dni do prasy, albo „na gorąco", gdy w skórze wybijano ornament rozgrzanymi w ogniu stemplami żelaznymi. Skórzaną torbę zdobioną ornamentem geometrycznym podaje drzeworyt umieszczony w „Marchołcie" z r. 1521, a torbę z ozdobami roślinnymi drzeworyt w „Sakwach" drukowanych w jednej z oficyn krakowskich po r. 1645.

Do grupy technik zdobniczych, których podstawą jest wklęsło wydrążona drewniana forma zdobnicza, należy też piernikarstwo, uprawiane przez miejskich dulcipanariów. Wyobrażenia figuralne pierników polskich z w. XVI, a szczególnie z w. XVII i XVIII — dają przegląd postaci dokumentaryzujących urywkowo współczesną im rzeczywistość, aczkolwiek wiele z nich odnosi się do stosunków zachodnio-europejskich i wiąże się z importem form obcych oraz instytucją „Wanderburschów". Pierniki toruńskie rozchodziły się po Polsce jako gościńce przywożone przez flisów, wzbogacały zwyczaje polskie, zasilały zdobnictwo lokalne elementami stylów historycznych: renesansu, baroku i rokoka — i dlatego są one czymś więcej w naszej produkcji niż drobną pozycją w polskim przemyśle spożywczym.



Ryc. 15. W tle drzeworytowego portretu Marcina Bielskiego w „Kronice świata" z r. 1564 widać wiszącą na ścianie półkę na książki, z boku wieszadło, a pod nią oponę z tkaniny, przyszytej do sznura zwisającego w półkola.

W inscenizacji L. H. Morstina „Polacy nie gęsi" błędem więc było umieszczenie książek we wnęce, wyrąbanej w drewnianej ścianie Reyowego dworku. Nadto scenograf krakowski wadliwie rozmieścił tragarze, sosręb i piec w komnacie, do której niepotrzebnie dał drzwi używane w oborze, a nie w mieszkaniach ludzkich — łamane w połowie wysokości, a w dni letnie otwarte tylko górą. Niepotrzebnie też czaszki kobyle, które przesądny chłop zatykał na kiju w płocie — scenograf ten zawiesił na sosrębie izby, zamieszkałej przez Mikołaja Reya, jednego z najwięcej postępowych pisarzy polskich w. XVI.

Technika wklęsłego wydrążania drewna była stosowana również do wyrobu form, służących do wytłaczania papierowych listków, płatków i kwiatków, jako tworzywa do sztucznych kwiatów, które po pomalowaniu jaskrawymi farbami lub pozłoceniu wpinano do koron weselnych. Wyrobem tych ozdób zajmowali się szpalernicy miejscy, toteż z ich kół pochodził autor drukowanych w w. XVII przepisów do techniki kołtryniarstwa i kwieciarstwa. Zresztą już w w. XVII Adam Korczyński we fraszce „Uxor viri, corona" wspomina o używaniu koron weselnych, witych z papierowych kwiatów: „papierowa korona, kiedy posag bierze małżonek za małżonką tylko na papierze".

Wymienione wyżej przykłady to oczywiście drobiazgi, ale tam, gdzie w ogóle wiemy mało, każdy szczegół ma wartość osobliwą. Wszakże do stawiania domów przydatne są cegły, a mozaicysta bez kostek mozaikowych nie stworzy obrazu.

Te i inne szczegóły są dla nauki ważne przede wszystkim z tego względu, że umożliwiają pogłębienie naszych badań nad dziedzictwem polskiej sztuki ludowej. Doceniał w całej pełni ważność tej pracy Juliusz Starzyński, który w r. 1951 w książce „Badania nad sztuką" pisał: „W rozległych doświadczeniach warsztatowych ludu, dla którego twórczość artystyczna jest organiczną i bezpośrednią koniecznością, wyrastającą z codziennej pracy i walki, doli i niedoli, radości i smutków — tkwią niezmierzone skarby mądrości i doświadczenia, sięgające niekiedy w zamierzchłą, wczesnodziejową przeszłość narodu."

Wspomniane szczegóły, które w naszym planie badań przytoczone zostały tylko przykładowo, umożliwiają nam jednak wytyczenie zakresu rzemiosła i sztu-

ki ludowej w epoce Odrodzenia w Polsce. Należy do niej — obok architektury drewnianej, której szczytowym osiągnięciem są kościoły z wieżami i sobotami — także zdobnictwo ciesielskie, wykonywane toporem oraz dłutem prostym i wklęsłym, rytowane i snycerskie zdobnictwo sprzętów, wyplatanie nieprzemakalnych kobiałek, tac i sakw z korzeni, garncarstwo łącznie z ceramiką zdobioną, tkanie kolorowych pasiaków wełnianych, kobiernictwo, wyrób mat słomianych połyskujących jedwabiście, haftowanie koszul, kołnierzy, rańtuchów i zapasek, toczenie drobnych przedmiotów z bursztynu, trzmieliny, rogu i racic, pomalowywanie sprzętów i narzędzi, rzeźbienie figur i malowanie obrazów do kaplic przydrożnych, zdobienie skóry nabijanką metalową, wyciskaniem i haftem, kunsztowne wiązanie drutu mosiężnego w łańcuszki, rytowanie obrazów na ołowiu, wyrób pierścionków metalowych, kowalskie ornamentowanie żelaznych szczypców do opłatków, kowalskie okucia skrzyń i sepetów, kratki do okien, zapadki do zamków itp., trybowanie blachy do bąków u dud, do obijania rzeźbionej głowy kozy u dud, zalewanie ołowiem i cyną ornamentów wyciętych w drzewie, drzeworytnictwo, szpalernictwo, wyrób form do odciskania pierników i papierowych kwiatów sztucznych, wyrób marionetek do obnośnego teatrzyku kukiełek, rozlicznych przedmiotów obrzędowych, np. maszkar zwierzęcych — turoni, wilków, jeleni, koni i bocianów, wicie rózg weselnych, wieńców dożynkowych itp.

Z tego szkicowo tylko zaznaczonego zakresu sztuki ludowej wynika, jak wielkim zwężeniem istoty zagadnienia historycznej genezy tej sztuki było poszukiwanie jej wyłącznie na peryferiach działalności cechów. Zakres tej sztuki dowodzi również, że nie obejmowała ona jedynie architektury, rzeźby i malarstwa, a w czasach feudalizmu nie służyła głównie interesom Kościoła, lecz świeckim potrzebom mas ludowych.

Przede wszystkim zaś wynika stąd niespornie, na co dawniej nie zwracano uwagi, że ludowości tej sztuki nie można utożsamiać z chłopskością. Niemniej oznaczenie tego zakresu na podstawie dorywczych nieraz przekazów historycznych oraz nielicznych, chronologicznie określonych zabytków — nie pozwala dziś jeszcze na syntetyczne przedstawienie sztuki ludowej omawianego okresu. Dotychczasowy stan naszej wiedzy o kulturze ludowej epoki Odrodzenia — poza dziedziną literatury i muzyki — ma charakter raczej kolekcjonerski.

Dlatego ważnym zadaniem naszej współczesności, poszukującej rodowodu kultury narodowej, jest rozszerzenie i pogłębienie naszej wiedzy o kulturze ludowej w Polsce drogą badań systematycznych, planowanych i kolektywnych. Od nich zacząć należy pracę, która by wypełniła poważną lukę w badaniu roli, znaczenia i charakteru Renesansu polskiego, powstałą u nas głównie z tego powodu, jak pisze Zygmunt Modzelewski w „Nowych Drogach" nr 2/1954, że zarówno w pracach przedwojennych, jak i współczesnych badaniach Odrodzenia polskiego, prowadzonych wedle planu Polskiej Akademii Nauk, nie dostrzeżono wkładu dolnych warstw społecznych w kulturę Odrodzenia. Nie zobrazowała tego wkładu również i wystawa Odrodzenia i to właśnie jest jej błędem zasadniczym.

W dotychczasowych pracach sesji naukowych PAN, jako też w dużej, a nader kosztownej wystawie „Odrodzenie w Polsce", urządzonej w r. 1953 w Muzeum Narodowym w Warszawie, „nie widziano — jak konkluduje Z. Modzelewski — nurtów oddolnych, a więc z natury rzeczy nie dostrzeżono wartości stwarzanych przez te nurty. Słowem w dotychczasowym obrazie Odrodzenia polskiego zabrakło mas ludowych, ich twórczej pracy i walki, co oczywiście uniemożliwiało uchwycenie i zrozumienie podstawowych procesów historycznych, które zdecydowały o charakterze i przebiegu Odrodzenia."



Ryc. 16. Pierścień bogatych. Drzeworyt w Kole Rycerskim Bartosza Paprockiego. Osobno jest tu przedstawiony kamień kosztowny, a osobno pierścień z pustym łożyskiem.

Fotografie nr nr 2, 3, 4 i 10 wykonał Jan Świderski

UWAGI O PROBLEMATYCE BADAŃ NAD SZTUKĄ POLSKI WCZESNOŚREDNIOWIECZNEJ
(GŁOS ARCHEOLOGA)

ANDRZEJ ABRAMOWICZ

Wychodząc z założenia, że: „Stosunek między wytworami kultury materialnej a wytworami kultury artystycznej można by przedstawić jako dwa koła koncentryczne, przy czym koło o dłuższym promieniu obejmowałoby wszystkie produkty kultury materialnej łącznie z wytworami kultury artystycznej..." [1] — pragnę jako archeolog zabrać głos na marginesie toczącej się dyskusji w sprawie genezy polskiej sztuki ludowej.

Sztuka Polski wczesnośredniowiecznej była dotychczas badana przez przedstawicieli dwóch dyscyplin — archeologów i historyków sztuki, a uzyskane wyniki nie były na ogół konfrontowane, mimo iż każda z tych dyscyplin badała tylko jeden z nurtów tej sztuki. Prowadziło to do pewnych nieporozumień. Kiedyś w obecności historyka sztuki wyraziłem pogląd, że prawie nie znamy z naszych ziem sztuki zdobniczej XII wieku. I usłyszałem zdumiony wykrzyknik: „Ależ, proszę pana, a czara wrocławska!" I tutaj tkwi sedno nieporozumienia między archeologiem a historykiem sztuki. Archeolog, zapuszczający się z badaniami ze swą metodą wykopaliskową w wieki XI, XII, XIII, czasami zdaje się zapominać, że istnieje wtedy w Polsce sztuka preromańska, a potem romańska, że istnieją kamienne kościoły z rzeźbionymi portalami oraz kamienne budowle świeckie, że w kościołach znajdują się ozdobne aparaty liturgiczne i iluminowane rękopisy, że dwór książęcy posiada klejnoty koronne oraz bogatą zastawę stołową. Czasem archeolog świadomie separuje się od tego nurtu sztuki. Przykładem może być „Kultura prapolska" J. Kostrzewskiego[2]. Powodem takiego separatyzmu był tradycyjny rozdział między prehistorią a historią. W wyniku przezwyciężenia tego metodologicznie błędnego podziału archeologowie polscy zacierają coraz śmielej „przepaść" między tradycyjną prehistorią a tradycyjną historią. Już na nowych założeniach bazują takie prace, jak np. W. Hensla „Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna" [3].

Z drugiej strony nie są bez winy historycy sztuki, dla nich wczesnośredniowieczna sztuka ziem polskich bardzo często zaczyna się dopiero od sztuki romańskiej [4], która przecież przychodzi jako import. Historyk sztuki wynajduje jej lokalne odmiany, a miejscowy nurt tradycyjny kwituje wspomnieniem o Światowicie, babach kamiennych, budownictwie drewnianym i ewentualnie o znanych ze źródeł pisanych świątyniach pogańskiego Pomorza. O miejscowej drobnej sztuce zdobniczej oraz o złotnictwie często się nie pamięta. I tu dużą zdobyczą jest uwzględnienie tych elementów w projekcie periodyzacji dziejów sztuki polskiej, który przedstawiony był na Pierwszej Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką[5]. Jednak i w tym projekcie charakter tej sztuki nie był ostro postawiony.

W każdym więc razie można do tej chwili obserwować zjawisko, że część dzieł sztuki XI, XII, XIII wieku bada historyk sztuki (sztuka preromańska i romańska), a część archeolog (miejscowa sztuka zdobnicza, rzemiosło artystyczne). Mogłoby się wydawać, że te dwa nurty sztuki są zupełnie odrębne i nic ich nie łączy.

Jeżeli przyjmiemy za W. Henslem początek epoki feudalizmu na wiek VIII (okres protofeudalny w. VIII — do połowy X w. n.e., okres wczesnofeudalnej monarchii piastowskiej od połowy X w. — do końca w. XI [6]), to jasne jest, że w okresie występowania dwóch nurtów w sztuce mamy do czynienia ze społeczeństwem klasowym. Dalej więc — dwoistość tej sztuki można wytłumaczyć tylko strukturą klasową społeczeństwa.

W społeczeństwie przedklasowym będziemy mieli do czynienia z jednym nurtem sztuki, który obsługuje całe społeczeństwo. Cała sztuka będzie miała charakter sztuki ludowej. Obraz może być zamącony najazdem obcych grup etnicznych, które mogą przychodzić ze swoją sztuką ludową. W miarę wzrastania sił wytwórczych, powstawania zróżnicowań majątkowych i społecznych — następuje rozpad wspólnoty rodowej. W ręku starszyzny rodowej kumuluje się pewna ilość „dochodu społecznego". Między innymi przede wszystkim do starszyzny rodowej docierają przedmioty pochodzące z importu, a wśród nich przedmioty ozdobne.

---

[1] Juliusz Starzyński: Sztuka w świetle historii. Kraków 1951, s. 10.

[2] J. Kostrzewski: Kultura prapolska. Poznań 1947.

[3] W. Hensel: Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna. Zarys kultury materialnej. Poznań 1952.

[4] W dalszym ciągu przez sztukę romańską będę rozumiał preromańską i romańską razem.

[5] Praca zbiorowa: Z zagadnień nowej periodyzacji dziejów sztuki polskiej. Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką. Zeszyt 5, 1951.

[6] W. Hensel: Próba periodyzacji najdawniejszych dziejów ziem polskich. Sprawozdania PMA, tom IV, zesz. 2, 1951.

Jak nam się wydaje, z tego rodzaju procesem — bardzo już posuniętym — mamy do czynienia na naszych ziemiach w okresie wpływów rzymskich[7], a jego początków należy szukać głęboko w epoce brązu. Tam też może trzeba szukać praprzesłanek powstawania dwóch nurtów w sztuce[8].

Wracając do epoki feudalizmu musimy zdać sobie sprawę, komu służyła sztuka romańska, i stwierdzimy, że służyła Kościołowi i dworowi książęcemu, czyli dwóm instytucjom feudalnym. Ten nurt bada historyk sztuki, i przeważnie tylko ten.

Archeolog ma do czynienia z innym materiałem. Sztuka, którą bada, jest wynikiem kumulowania doświadczenia artystycznego w ciągu wielu pokoleń przez społeczeństwo jeszcze słabo zróżnicowane klasowo. Z chwilą utworzenia się wysoko już rozwiniętych form feudalnych i powstania dworu książęcego — sztuka ta nie zawsze ma możliwość zaspokojenia nowych potrzeb swymi tradycyjnymi sposobami. Wtedy razem z chrześcijaństwem przychodzi nowa sztuka, która potrafi obsłużyć Kościół i dwór, sztuka, której formy lepiej służą nowej bazie.

Jednak z chwilą przyjęcia się u nas sztuki romańskiej tradycyjny nurt sztuki nie ginie, lecz trwa i naszym badaniom jest w tej chwili dostępny co najmniej do początku wieku XIV. W dalszym ciągu obsługuje on szerokie masy ludności, zaopatrując je m. in. w ozdobne grzebienie, łyżki, okładziny narzędzi i tradycyjne ozdoby. Można powiedzieć, że ten nurt zaczyna powoli pełnić funkcję sztuki ludowej, w sensie, w jakim jest rozumiana przez współczesnych etnografów. Etnografowie też pierwsi — z racji badania współczesnej sztuki ludowej — zwrócili uwagę na wczesną jej genezę. W referacie wygłoszonym na Pierwszej Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką — Roman Reinfuss stwierdza: „Moment, w którym na skutek zróżnicowań społecznych jednolita pierwotnie sztuka polska rozdzieliła się na dwa nurty: ludowy i elitarny, mieści się w chronologicznych ramach objętych badaniami millenium.” [9] I dodaje: „Z tych właśnie względów wskazana jest ściślejsza niż dotychczas współpraca badaczy ludowej twórczości artystycznej z prehistorykami i historykami prowadzącymi prace badawcze nad początkami państwa polskiego.” [10]

Za takie nawiązanie współpracy można w pewnym sensie uważać wydawnictwo „Sztuka polska czasów średniowiecznych“, pomyślane jako podręcznik uniwersytecki [11]. M. in. wielką zasługą wydawnictwa jest zaproszenie do współpracy archeologa (W. Hensla), który napisał rozdział o grodach i rzemiośle grodowym, oraz wprowadzenie rozdziałów poświęconych rzemiosłu artystycznemu. J. Eckhardt i E. Iwanojko w jednym z tych rozdziałów ciekawie formułują: „W chwili włączenia się Polski do zespołu o skrystalizowanym układzie feudalnym, w którym religia chrześcijańska pełniła jasno określoną funkcję elementu wspierającego system, wymogi reprezentacji monarszej i kultu religijnego zaczęły szukać z zewnątrz wzorców i inspiracji artystycznych również w dziedzinie rzemiosła, ozdób i aparamentów kultowych. Równocześnie jednak rodzime rzemiosło na podgrodziu — szczególnie w zakresie uzbrojenia, tkactwa, obróbki drzewa, rogu i metalu — nadal spełniało swą rolę. W ten sposób wytworzyła się w kraju naturalna dwoistość — tradycyjne zapotrzebowania pokrywała rodzima produkcja, nowe feudalne wymogi reprezentacji i kultu, niekiedy o charakterze luksusowym, znajdowały pokrycie w dziełach importowanych. Prócz współistnienia tych dwóch typów, lokalnej produkcji i dzieł importu, wytwórcy rodzimi, a nawet obcy, pracujący w kraju, mogli z czasem osiągnąć rezultaty, w których wyrażała się synteza polska — zarówno pod względem artystycznym, jak i technicznym — jako wypadkowa dwóch kierunków: rodzimego, prapolskiego, i obcego, importowanego.” [12]

Niestety, sformułowanie to wypowiedziane jest tylko w rozdziale poświęconym sztuce przedromańskiej (950—1050), a w następnych, odnoszących się do rzemiosła artystycznego romańskiego (1050—1200) i gotyckiego (1200—1300), nie dostrzegają już autorzy „naturalnej dwoistości”. Zresztą nawet i w tym rozdziale autorzy nie wyciągnęli ze swego stanowiska żadnej konsekwencji i w dalszym ciągu poświęcają swą uwagę przede wszystkim sztuce zaspokajającej potrzeby Kościoła i wielkich feudałów, a gdy sięgają po przykłady tradycyjnej sztuki miejscowej, dobór ich jest mocno nieszczęśliwy[13]. Nie dostrzegają też ludowego charakteru tej sztuki.

Problemem genezy sztuki ludowej zajął się ostatnio K. Piwocki w pracy „O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej” [14].

Z jego sformułowaniami dość trudno się zgodzić. Wychodzi on ze znanego sformułowania Lenina, że w każdym społeczeństwie klasowym płyną dwa równoległe nurty kultury, jeden — służący interesom klas posiadających i drugi — wyrażający potrzeby mas ludowych. K. Piwocki stawia znak równości między sztuką ludową i sztuką narodową i w związku z tym pisze: „Naród jest kategorią historyczną, powstał w określonej epoce, gdy kapitalizm mieszczański począł kiełkować i przebijać formy ustroju feudalnego. A więc i sztuka narodowa, forma narodowa sztuki jest kategorią historyczną i nie można mówić o niej na naszym terenie przed wiekiem XVI, kiedy to w gwałtownych starciach klas o władzę rodzi się coraz wyraźniej poczucie narodowej spójni oraz narodowa świadomość. Materiał zabytkowy okresu protofeudalnego potwierdza w pełni tę tezę. Sztuka polskiej masy etnicznej ma za-

---

[7] O teorii importów — por. K. Majewski: Problematyka badań nad importami rzymskimi na ziemiach polskich. Archeologia, t. III, 1949.

[8] Można sobie wyobrazić taki schemat: ogół społeczeństwa rodowego korzysta z wytworów miejscowej sztuki zdobniczej, tworząca się arystokracja plemienna dodatkowo rozporządza importami. Przykładem może być italskie naczynie brązowe z ogromnego kurhanu w Seddin (początek V okr. ep. brązu). Zob. hasło „Seddin” M. Ebert: Reallexikon der Vorgeschichte, t. XI, s. 444 oraz tabl. 150.

[9] R. Reinfuss: Organizacja badań nad sztuką ludową. Materiały do Studiów i Dyskusji, 1951, zesz. 5, s. 420.

[10] Ibidem. Powraca też do tej myśli w artykule: Z zagadnień sztuki ludowej. Polska Sztuka Ludowa nr 2, 1952.

[11] Sztuka polska czasów średniowiecznych. Praca zbiorowa pod red. G. Chmarzyńskiego. Warszawa 1953.

[12] Sztuka polska czasów średniowiecznych, s. 25.

[13] Zob. wypowiedzi autorów o broni na s. 26—27.

[14] Ksawery Piwocki: O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej. Wrocław 1953.

sięg o wiele szerszy niż późniejsze terytorium narodowe, a poszczególne jej elementy należą nie tylko do rezerwuaru form wspólnych dla całej Słowiańszczyzny, ale niejednokrotnie rozprzestrzenione są jeszcze szerzej, tonąc w morzu tradycyjnych procederów i motywów ludowych Europy czy Eurazji. W pewnym sensie więc sztuka ta była kosmopolityczną, zbyt szeroko rozlaną, by można ją włączyć do naszych tradycji narodowych." [15]

Autor więc w pewnej mierze rezygnuje z dorobku tego okresu, lecz nie czyni tego konsekwentnie, ponieważ dostrzega i tu momenty, które w dalszym ciągu rozwoju zdecydują o niektórych cechach naszej sztuki. Autor ma na myśli budownictwo drewniane oraz ceramikę. My byśmy jeszcze dodali złotnictwo, tkactwo (pasiaki gdańskie) [16] oraz może jeszcze inne[17]. Potem już autor konsekwentnie pisze: „Cechowa sztuka polszczącego się mieszczaństwa wielkich ośrodków miejskich z Krakowem na czele stwarza ogromny zespół form i procederów technicznych, z których będą jeszcze czerpać całe pokolenia budowniczych, snycerzy, malarzy, producentów rzemiosła artystycznego. Warsztaty rzeźbiarskie, malarstwo, przede wszystkim krakowskie, połowy i schyłku XV wieku stwarzają zaczątki narodowej już tradycji naszej sztuki i wchodzą głęboko w l u d o w y[18] nurt dalszego rozwoju naszej plastyki."

Powyższe sformułowanie ma cechy poprawności metodologicznej, uderza jednak jakimś niedostatkiem. Znana teza Lenina o dwóch równoległych nurtach kultury w społeczeństwie klasowym odnosi się wprawdzie do społeczeństwa burżuazyjnego[19], lecz nie znaczy to przecież, że nie należy szukać korzeni zjawiska dalej wstecz, od momentu, kiedy powstały obiektywne przesłanki poczęcia się tych nurtów, tzn. od momentu pojawienia się klas antagonistycznych i ich walki. A tego momentu należy szukać już od zarania feudalizmu. I raczej taka teza będzie mogła znaleźć pokrycie w źródłowym materiale archeologicznym. Z krytyką ujęcia Piwockiego wystąpił A. Wojciechowski, podnosząc, że autor zbyt słabo rozgraniczył pojęcie sztuki ludowej od pojęcia sztuki narodowej, co doprowadziło do przesunięcia genezy sztuki ludowej na XVI w.[20]. Wojciechowski jest zdania, że: „Brak odpowiednich warunków ekonomicznych i społeczno-politycznych, na których gruncie powstać może sztuka narodowa — nie wyklucza przecież istnienia wówczas sztuki ludowej, inaczej mówiąc — sztuki ludu pracującego" [21]. Zastrzeżenia Wojciechowskiego podziela w pewnej mierze K. Malinowski [22]. Odpowiadając Wojciechowskiemu i Malinowskiemu Piwocki przyznaje, że zbyt słabo rozgraniczył pojęcie sztuki ludowej od sztuki narodowej [23], lecz w dalszym ciągu jest skłonny mniemać, że początki sztuki ludowej należy umieszczać w czasie, kiedy powstaje wyraźny odskok między kulturą klas feudalnych i mieszczańskich a kulturą ludu wiejskiego i miejskiego — tzn. w dobie Renesansu[24]. Zdaniem Piwockiego, „i w Średniowieczu istniał odskok kulturalny między klasami, ale w morzu analfabetycznego społeczeństwa tych czasów różnice te nie mogły być zbyt wyraźne" [25].

Otóż archeolog mógłby polemizować z takim ujęciem i mógłby próbować wykazać, że pierwszy dostrzegalny „odskok" trzeba odnieść do wczesnego Średniowiecza. W zakresie sztuki jakże wielka jest różnica między sztuką romańską a sztuką tradycyjną!

W tym świetle zachodzi teraz pytanie, o ile i w jakim sensie jest ludową tradycyjna sztuka naszego wczesnego Średniowiecza[26]. Najpierw trzeba zrobić przegląd kryteriów, które mogą służyć przy jej wydzieleniu. Kryterium: komu dzieło bezpośrednio służyło — jest raczej mylne z racji, że np. zdobiony grzebień równie dobrze mógł służyć feudałowi, jak rzemieślnikowi, który go wyprodukował. Kryterium: kto dzieło wykonał — też nie mówi wiele. Pozostaje więc kryterium naczelne: jakiej ideologii jest wyrazem dane dzieło sztuki. Łatwiej jest określić oblicze ideologiczne sztuki romańskiej, które jest dość niedwuznaczne przez swą rolę służebną w stosunku do bazy feudalnej. Sztuka romańska służy Kościołowi i dworowi książęcemu oraz podnosi świetność tych instytucji.

Trudniej jest uporać się z tradycyjną sztuką miejscową. Byłbym skłonny mniemać, że o jej ludowości przesądza jej powszechność wśród szerokich mas, jej tradycyjność — tzn. zrośnięcie się z historią społeczeństwa, które ją tworzyło i z nią się rozwijało, oraz bliskość jej procesowi pracy, w czasie której powstawała, i w ogóle bliskość jej codziennym zajęciom człowieka.

---

[15] tamże s. 5.

[16] J. Kamińska: Tkaniny z osady rzemieślniczo-rybackiej z XII—XIII w. w Gdańsku. Polska Sztuka Ludowa nr 2, 1952.

Adam Nahlik: Tkaniny gdańskie pod względem technicznym i artystycznym. Tamże.

[17] Trudno coś powiedzieć o zdobnictwie w kości i rogu, ponieważ od wieku XIV mało mamy o nim wiadomości.

[18] Podkreślenie moje. K. Piwocki, o.c., s. 8.

[19] Lenin: Uwagi krytyczne w kwestii narodowej. Dzieła, tom 20, wyd. Książka i Wiedza, s. 9 i 18.

[20] A. Wojciechowski: Z dyskusji nad pojęciami „sztuka ludowa" i „ludowość w sztuce". Polska Sztuka Ludowa nr 2, 1953, s. 76.

[21] A. Wojciechowski: o.c., s. 77.

[22] K. Malinowski: Ksawery Piwocki. O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej. Biuletyn Historii Sztuki nr 3—4, 1953.

[23] K. Piwocki: Próba definicji kilku pojęć. Polska Sztuka Ludowa, nr 6, 1953, s. 324.

[24] K. Piwocki: o.c., s. 325.

[25] K. Piwocki: l.c.

[26] Trzeba stwierdzić, że pojęcia: „sztuka ludowa", „sztuka narodowa", „ludowość w sztuce" — nie są w tej chwili dostatecznie precyzyjnie określane i rozgraniczane. Dyskusja nad nimi trwa. Zob. m. in.

G. Niedosziwin: O zagadnieniu ludowości w sztuce radzieckiej. Iskusstwo nr 6, 1950. (Tłum. Polska Sztuka Ludowa nr 3/1951).

A. Fiodorow-Dawydow: Zadania wydawnicze w zakresie historii sztuki rosyjskiej. PIS, Warszawa 1952.

A. Romm: Zadaczi wsieobszczej istorii iskusstwa. Iskusstwo nr 2/1951, s. 80—83.

Krytyka poglądów A. Romma: Sozdat pełnocennuju sowietskuju knigu po wsieobszczej istorii iskusstw. Iskusstwo nr 5/1951.

K. Piwocki: Pojęcie sztuki ludowej. Polska Sztuka Ludowa nr 1—2/1947.

Tenże: O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej. Wrocław 1953.

Tenże: Próba definicji kilku pojęć. Polska Sztuka Ludowa nr 6, 1953.

W. Dynowski: Historycyzm w sztuce ludowej. Polska Sztuka Ludowa nr 9—10/1948.

A. Wojciechowski: Z dyskusji nad pojęciami „sztuka ludowa" i „ludowość w sztuce". Polska Sztuka Ludowa nr 2/1953.

Zjawisko sztuki wczesnośredniowiecznej nie jest bynajmniej proste. Dokonawszy zasadniczego rozwarstwienia na sztukę klas uprzywilejowanych — romańską i sztukę tradycyjną — ludową, trzeba jeszcze przyjrzeć się strukturze tej ostatniej, bo ona też nie jest monolityczna. Sztukę najmocniej związaną z szerokimi masami ludowymi reprezentuje niewątpliwie drobne zdobnictwo w drzewie, kości i rogu. Materiał, mający wielesetletnią i wieletysiącletnią tradycję wykorzystywania przez ludzi, był każdemu dostępny. Narzędziem był prosty nóż. W dnie zimowe każdy mógł oprawić narzędzie w wykonaną przez siebie kościaną, zdobioną okładzinę lub wyrzezać z drzewa ozdobną łyżkę. Jest to sztuka zupełnie samorodna. Obejmuje zdobnictwo i kształtowanie najbliższego otoczenia człowieka.

Drugą warstwę sztuki tworzy zdobnictwo, związane z wydzielonym bądź wydzielającym się rzemiosłem. Do niej zaliczyć trzeba zdobnictwo ceramiczne po przejściu garncarstwa w ręce mężczyzn, zdobnictwo w rogu na większą skalę[27] (np. przy produkcji grzebieni), zdobnictwo związane z szewstwem i obróbką skóry (wyszywane i ażurowe obuwie, zdobione pochewki do noży), zdobnictwo prostych wyrobów kowalskich, w późniejszym okresie może tkactwo oraz inne. O ile produkty sztuki warstwy pierwszej są związane z kręgiem własnego domu, o tyle produkty warstwy drugiej, związane z rzemiosłem, obliczone są na oddziaływanie szersze i szersze rozchodzenie się co najmniej w kręgu rynku lokalnego. Z tej warstwy wydziela się grupa dzieł o specjalnym charakterze. Do nich należy zdobiona broń i części rzędu oraz produkty złotnictwa. Mamy tu do czynienia ze zdobnictwem przedmiotów podnoszących świetność osobistą człowieka. O ile zdobnictwo broni — przez swe wątki, zaczerpnięte z zasobu sztuki europejskiej, przede wszystkim skandynawskiej — jest stosunkowo słabo związane z tradycyjnym nurtem sztuki miejscowej, o tyle w złotnictwie mamy do czynienia z bogatym wachlarzem form rodzimych[28], które wyrosły na własnych tradycjach warsztatowych. Złotnictwo wczesnośredniowieczne — dzięki temu, że rozwija się w społeczeństwie klasowym — jest kapitalnym problemem. Wytwory złotnictwa dzięki swej funkcji są przecież znakiem wyróżniającym człowieka, są prawie symbolem znaczenia i władzy[29]. Jasną jest tedy teza, że nie wszystkie wytwory złotnictwa są dostępne szerokim masom społeczeństwa. Dotyczy to przede wszystkim przedmiotów wykonanych ze srebra i złota, w mniejszym stopniu przedmiotów wykonanych z innych metali.

I tutaj znowu zagadnienie. Gdy na wstępie dość ostro formułowałem problem dwóch nurtów w sztuce, świadomie zagadnienie uprościłem. Teraz trzeba zdać sobie sprawę z tego, że te dwa nurty musiałyby się o siebie zazębiać, tworząc dialektyczną jedność. I tak z jednej strony sztuka tradycyjna, korzeniami sięgająca społeczeństwa przedklasowego, wytworzyła formy, które przy zmienionej strukturze społecznej zaczęły pełnić nową funkcję. Najbardziej charakterystycznym przykładem — z dziedziny architektury — będzie gród drewniano-ziemny, który ongiś służył ludności kultury łużyckiej, by wreszcie stać się jednym z czołowych elementów w układzie feudalnym. Trzeba też zdać sobie sprawę, że szereg potencjalnych możliwości tej sztuki zmarniał przy zetknięciu się ze sztuką romańską i chrześcijaństwem, czego przykładem są świątynie pogańskie Pomorza, kurhany jako typy monumentalnego pomnika grobowego, czy też próby organizowania przyrody, bo tak chyba trzeba traktować niektóre święte gaje[30].

Wreszcie w zdobnictwie broni da się zaobserwować rozwarstwienie wynikające z funkcji zdobionych przedmiotów. Z drugiej strony powoli zaczynamy dostrzegać wpływ sztuki kościelnej na tradycyjne zdobnictwo w kości i rogu (np. ornament wiciowy typu pierwszy raz obserwowanego na kubku rogowym z Gniezna).

Dalej, trzeba zadać sobie pytanie dotyczące postępowości tradycyjnej sztuki naszych ziem tego okresu. Zagadnienie postępowości jest o tyle ważne, że może się wydawać, iż elementy tej sztuki, tkwiące korzeniami w twórczości społeczeństwa przedklasowego, są reprezentacyjne właśnie dla tego społeczeństwa, natomiast w społeczeństwie feudalnym są anachronizmem w porównaniu z postępową sztuką romańską. Tak by się mogło wydawać, gdybyśmy na zjawiska sztuki patrzyli w sposób statyczny. Prześledźmy na próbę zdobnictwo w kości i rogu.

Podstawowe wątki tego zdobnictwa — oczko i kółka koncentryczne — znane są w Eurazji począwszy od wczesnego okresu żelaznego, lecz w okresie wczesnośredniowiecznym obok nich występuje cały zespół motywów, jak grupy kresek, zygzaki, wężownice, plecionki i in. Jak się wydaje, szczególny rozkwit tej sztuki przypada na okres wczesnofeudalnej monarchii piastowskiej, od połowy X w. do końca wieku XI. W wieku XII, a zwłaszcza XIII — można zauważyć pewne zubożenie stylu, przypuszczam, że w związku ze zwiększoną produkcją z jednej i zwiększonym uciskiem feudalnym z drugiej strony. Rzecz jednak ciekawa, że mniej więcej w tym okresie pojawiają się na naszych ziemiach przedmioty z kości i rogu, które tak odbiegają wyglądem od znanych nam z wieków poprzednich, że bylibyśmy skłonni widzieć w nich importy. Tymczasem jednoznacznych analogii z innych obszarów na razie do nich brak. Można tu wymienić

---

[27] Pracownię rogowiarską odkryto w Biskupinie na stanowisku 6. Wł. Szafrański: Sprawozdanie z prac wykopaliskowych w Biskupinie na stanowisku 6. (Powielony maszynopis).

[28] R. Jakimowicz: O pochodzeniu ozdób srebrnych, znajdowanych w skarbach wczesnohistorycznych. Wiadomości Archeologiczne, t. XII, 1933.

[29] J. Starzyński w art. „Społeczna funkcja sztuki w świetle historii" pisze: „W miarę różnicowania się form społecznych, występowania różnic w stanie posiadania majątkowego, a w związku z tym i pierwszych przesłanek podziału klasowego — będzie wzrastała chęć ozdoby i potrzeba przedmiotów ozdobnych, wyróżniających ich posiadaczy w stosunku do innych mieszkańców danego osiedla lub grodu. Posiadanie przedmiotu ozdobnego stanie się znakiem wyróżniającym, a niekiedy wprost symbolem znaczenia i władzy". Materiały do Studiów i Dyskusji, zesz. 3—4/1950.

[30] Przypadek wyraźnie wyodrębnionego gaju znamy z Helmolda: „Tutaj między starymi drzewami zobaczyliśmy święte dęby, które były poświęcone bogu tej ziemi, Prowe. Otaczał je podwórzec i płot starannie z drzewa sporządzony, dwie posiadający bramy". Cytuję za St. Urbańczykiem: Religia pogańskich Słowian. Kraków 1947, s. 68.

kubek rogowy z Gniezna[31], hetkę z ornamentem wiciowym i przedmiot z wyrzeźbionym ptakiem z Tumu pod Łęczycą[32], okładzinę z Kruszwicy[33] i fragment figurki z Giecza oraz stamtąd okładzinę z ornamentem roślinnym[34]. Można by także wymienić oprawę miecza z Czerska Polskiego[35]. Jestem skłonny widzieć w tych przedmiotach wyroby miejscowe, powstałe pod wpływem nowych potrzeb i nowych prądów. W ten sposób patrząc dostrzeżemy rozwój tej sztuki, jej dynamizm i dzięki temu w pewnym sensie rozstrzygniemy o jej postępowości. Historykowi sztuki, nie-archeologowi, może się czasem wydawać, że tradycyjna sztuka miejscowa stoi na niskim poziomie, że jej wartości estetyczne przebrzmiały, że może ona być tylko dokumentem historycznym, badanym przez historyka kultury materialnej. Moim zdaniem, takie ujęcie nie byłoby słuszne, chociaż jest o nie łatwo, ponieważ do rąk archeologa dostają się zabytki o rozmaitej wartości artystycznej, które on, jako m. in. historyk kultury materialnej, publikuje równorzędnie. Aby ukazać prawdziwe piękno tej sztuki, trzeba zebrać jej osiągnięcia szczytowe, w których ówczesny człowiek wyraził się najpełniej i najwspanialej. Są one, niestety, rozrzucone w dziesiątkach rozmaitych publikacji, często w złym rysunku lub słabej fotografii. Wyłania się więc postulat wydania albumu, który w dobrej fotografii, na dobrym papierze przekaże nam dorobek artystyczny naszych przodków w jego całym blasku. Wtedy chyba odnajdziemy w tej sztuce elementy, które do dziś zachowały swą wartość. Może także do tej sztuki będzie można odnieść słowa Marksa, które on poświęcił sztuce greckiej: „Człowiek nie może stać się z powrotem dzieckiem, nie wpadając w zdziecinniałość. Czyż jednak nie cieszy go naiwność dziecka? I czyż nie musi on sam, będąc już na wyższym stopniu, znowu zadawać sobie trudu, aby odtworzyć swą własną prawdę?... Czyżby społeczne dzieciństwo ludzkości nie miało wywierać wiecznego uroku tam, gdzie ono się najpełniej uwydatnia, jako faza rozwoju już nigdy nie mająca powrócić?"[36]

---

[31] Z. A. Rajewski: Zabytki z rogu i kości w grodzie gnieźnieńskim. Gniezno w zaraniu dziejów. Poznań 1939, s. 97.

[32] A. Abramowicz: Badania na grodzisku w Tumie pod Łęczycą w r. 1949. Z.o.w., zesz. 5—6/1950.

[33] B. Zielonka: Kierownictwo Prac Wykopaliskowych, Kruszwica. Sprawozdanie z badań w roku 1951. (Powielony maszynopis).

[34] B. Kostrzewski: Gród w Gieczu w świetle źródeł pisanych i wykopalisk. Z.o.w., zesz. 9—10/1951.

[35] Ostatnio jeszcze raz publikowany przez W. Hensla: Studia i materiały do osadnictwa Wielkopolski wczesnohistorycznej. Miecz ten można datować na XI w.
Nieoczekiwanym też zabytkiem jest figurka rogowa ze Szczecina datowana jednak na koniec wieku IX. Patrz: T. Wieczorowski: Figurka wczesnośredniowieczna ze Szczecina. Sprawozdania PMA t. V 1951, zesz. 3—4, s. 172—173).

[36] K. Marks: Zur Kritik der politischen Ökonomie. Cytuję za Henri Lefébvre: Wstęp do estetyki. Materiały do Studiów i Dyskusji, zesz. 3—4/1950.



CERAMIKA POMORSKA

MARIA PRZEŹDZIECKA

W wyniku ożywionej akcji badania sztuki ludowej mnożą się ostatnio w różnych częściach kraju znaleziska ludowych kafli malowanych, pochodzących z różnych okresów. Wystarczy przejrzeć numery „Polskiej Sztuki Ludowej", gdzie tego rodzaju zabytki zostały częściowo lub w całości opublikowane, aby przekonać się o rosnącym zainteresowaniu tym zagadnieniem.

Wraz z gromadzeniem się nowych materiałów wyłania się kwestia genezy tej dziedziny ceramiki ludowej. W związku z tym już obecnie nasuwają się różne koncepcje, wśród których słuszne wydaje się przypuszczenie o związkach, jakie mogą zachodzić między kaflarstwem ludowym a stylowym, zwłaszcza pomorskim, w którym dekoracja w malowane sceny rodzajowe pojawia się na terenie Polski najwcześniej. Rozstrzygnięcie tego interesującego problemu wymaga prześledzenia rozwoju historycznego stylowej ceramiki malowanej, a w szczególności kaflarstwa, ustalenia jego zasadniczych cech formalnych i wątków tematycznych, a następnie zestawienia ich z zabytkami kaflarstwa ludowego w celu wykrycia ewentualnych pokrewieństw czy zapożyczeń.

Ze względu na dominującą rolę, jaką pomorskie, a zwłaszcza gdańskie wyroby kaflarskie odegrały w Polsce w wiekach XVII i XVIII, przede wszystkim w tym kierunku należy czynić poszukiwania. W chwili obecnej naszkicowany wyżej tok prac badawczych utrudniony jest poważnie ze względu na duże rozproszenie materiału porównawczego odnoszącego się do kaflarstwa stylowego i skromną stosunkowo ilość publikacji omawiających to zagadnienie. Dotychczasowe opracowania ceramiki pomorskiej są na razie nieliczne i dokonane pod innymi kątem widzenia. Należy z nich wymienić przede wszystkim cenne prace gdańszczanina H. F. Seckera[1], noszące charakter głównie inwentaryzacyjny, i rozprawy ks. Tadeusza Kruszyńskiego[2] omawiające to zagadnienie w sposób bardziej ogólny. Wszystkie te publikacje uwzględniają przeważnie ma-



Ryc. 1 i 2. Kafle z pieca w Dworze Artusa w Gdańsku. 1545—46. Wymiary 25×30 cm.

teriał osiemnastowieczny, pomijając zabytki wcześniejsze. Snop światła na zagadnienie rozwoju ceramiki pomorskiej w ogólności, a kaflarstwa w szczególności — rzuciła zorganizowana w roku 1953 przez Muzeum Pomorskie w Gdańsku wystawa pt. „Dawna ceramika pomorska". Ponieważ nie wydano w związku z wystawą żadnego katalogu, materiał na niej zgromadzony nie został niestety udostępniony dla przyszłych opracowań naukowych.

OD REDAKCJI. Zanim więc na temat ceramiki „stylowej" ukażą się poważne prace naukowe, może pożyteczne będzie dla etnografów zapoznanie się, choćby szkicowe, z dotychczasowym stanem badań i materiałem ilustracyjnym.

Artykuł ten, ze względu na swój charakter, nie podejmuje rozważań na tak kapitalne tematy, jak cechy rodzime kaflarstwa pomorskiego, czy zagadnienia warsztatów ceramicznych i ich kierunku produkcji w rozwoju historycznym. Szkic ten sygnalizuje tylko problem związków kaflarstwa ludowego ze stylowym. Dopiero dalsze badania mogą posunąć naszą wiedzę w tej dziedzinie.

Autorka nie wyczerpuje wszystkich źródeł, opiera się jedynie o ważniejszą, dostępną jej literaturę przedmiotu.

---

1 Secker H. F.: „Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte" (Cicerone, VII, 1915). „Kunstgewerbliche Neuerwerbungen Provinzial—Museums Danzig 1913 — 1917", Leipzig 1917. „Kunstsammlungen Danzig. Neuerwerbungen 1918", Leipzig 1919. „Altwestpreussiche Töpferkunst" (Cicerone, XIV, 1922).

2 Kruszyński T.: „Zdunowie gdańscy w dawniejszych czasach" (Przemysł i Rzemiosło, 1922, nr. 4): „Stary Gdańsk i historia jego sztuki".



Ryc. 3. Kafel z pieca w Dworze Artusa w Gdańsku. 1545—45. Wymiary 25×43 cm.

Pierwsze wzmianki archiwalne o garncarzach gdańskich są stosunkowo późne. Pod datą 1374 wspomniani są garncarze jako „lutifiguli" zamieszkali w Gdańsku na Prawym Mieście, a wzmianka z r. 1416 mówi, że było ich siedemnastu. W muzeach gdańskim i kwidzyńskim jest trochę eksponatów średniowiecznej ceramiki pomorskiej (ryc. 5). Są to wyroby bez polewy, o czerepie szarym, przy których wypale zredukowany został tlenek żelaza (tego rodzaju wyroby znane są w obecnym garncarstwie ludowym jako tzw. „siwaki")[3]. Ozdoby w średniowiecznej ceramice są skromne i występują jako wgniatane (np. dekoracja ucha od dzbanka), ryte lub stempelkowe. Największą ozdobą tych naczyń jest sama ich forma. I chociaż miasto w wiekach XIV i XV, a zwłaszcza po wyzwoleniu się spod władzy krzyżackiej w roku 1454 — bardzo się bogaci, czego dowodem jest liczna i wspaniała architektura gotycka z tego okresu, to jednak brak zabytków bardziej ozdobnej ceramiki pochodzącej z tego czasu.

Jeszcze w XV w. wyrabiano w Gdańsku takie zwyczajne naczynia użytkowe, lecz produkcja ich nigdy nie osiągnęła większych rozmiarów, gdyż tego rodzaju wyroby przywożono, jak podaje Kruszyński [4], z polskich ośrodków garncarskich. Do Gdańska wywoziły: Ćmielów koło Opatowa, Kołaczyce koło Jasła, Kobylina w Wielkopolsce, Iłża, a Klonowicz wspomina we „Flisie" o wielkich podłużnych garnkach wywożonych z Bydgoszczy. Widocznie przywóz ten musiał być do-

[3] Krzywiec R.: „Podstawy technologii ceramiki", Poznań 1950, s. 82.

[4] Kruszyński T. o. c. „Zdunowie gdańscy..."



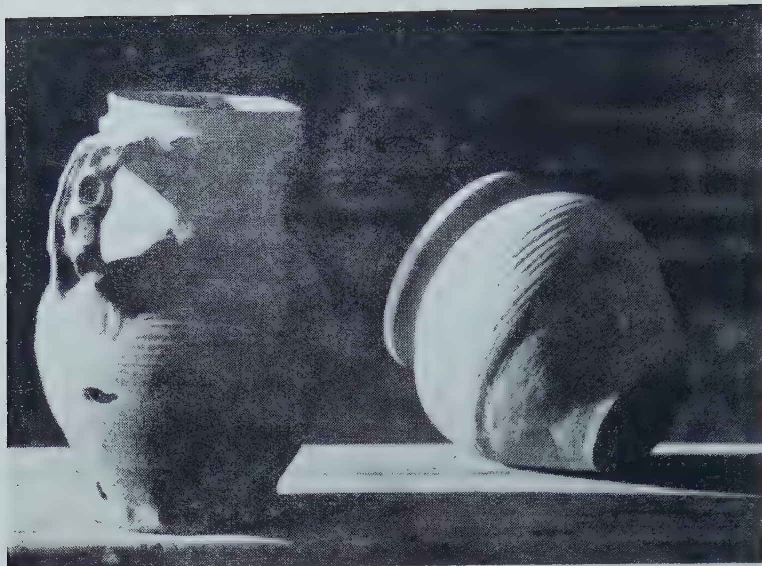
Ryc. 4. Kafel z pieca w Dworze Artusa w Gdańsku. 1545—46. Wymiary 30×50 cm.

syć poważny, skoro jak przytacza Secker [5], w r. 1658 rada cechu garncarskiego w Gdańsku postanowiła, że obcy mogą swoje wyroby sprzedawać w mieście jedynie cztery razy do roku, po 14 dni, w tym dwa razy obok zwykłych garnków „szarych" również garnki białe polewane. Potem przez blisko 150 lat garncarze gdańscy powołują się wciąż na to porozumienie. Jeszcze w XVIII w. pojawiają się na ulicach Gdańska wędrowni sprzedawcy garnków, tzw. „szymki". Malarz gdański M. Deisch przedstawia w swojej serii z 1780 r. „Gdańskich wywoływaczy" („Danziger Herrumruf") takiego roznosiciela garnków, wołającego: „Topky, top, kupczi, panky". W r. 1752 przywieziono z Polski, Prus i Bremy wyrobów garncarskich za 80.000 guldenów. Cech garncarski skarży się wciąż na konkurencję ze strony miast okolicznych, jak Frombork, Tolkmicko, Tczew, Gniew, Starogard, Malbork i Elbląg, oraz na garncarzy osiadłych przed bramami Gdańska, na Stolzenbergu.

Najwcześniejsze zachowane okazy ozdobnej ceramiki pomorskiej pochodzą z XVI w. Są to kafle z pieca w Dworze Artusa w Gdańsku. Ten wspaniały zabytek kaflarstwa renesansowego został wykonany w latach 1545-46 przez gdańszczanina, mistrza Jerzego Stelzenera, i miał olbrzymie rozmiary (wysokość 12 m, szerokość u podstawy 2,5 m), składał się z pięciu kondygnacji, wzniesionych na cokole i zwieńczonych herbami Gdańska, Polski i Prus [6]. Z trzech pierwszych

[5] Secker H. F. o. c. „Die alte Töpferkunst..." (Cicerone, VII, 1915), s. 243—244.

[6] Simson P.: „Der Arthushof in Danzig", Danzig 1900, s. 176—178.



Ryc. 5. Pomorska ceramika średniowieczna (XIII—XIV w.). Nie polewane wyroby szare, tzw. „siwaki". Muzeum w Kwidzyniu.

kondygnacji pochodzą kafle portretowe, zaś z dwóch górnych większe kafle podłużne z postaciami alegorycznymi. Gzymsy i zwieńczenia ozdobione były wąskimi kaflami podłużnymi lub fryzami z kafli kwadratowych o plastycznych wzorach stylizowanych roślin lub arabeski czy groteski. Ciekawa była konstrukcja pieca. Kafle, układane pionowo jeden nad drugim, łączone były od wewnątrz żelazem. W piecu tym prawdopodobnie nigdy nie palono, gdyż kronikarz z XVII w. wspomina, że stoi on jedynie dla ozdoby i nigdy nie jest ciepły.

Piec z dworu Artusa uległ w czasie działań wojennych częściowemu zniszczeniu i obecnie jest rozebrany. Pokaźną ilość kafli eksponowano na wystawie pt. „Dawna ceramika pomorska", zorganizowanej w r. 1953 przez Muzeum Pomorskie.

Kafle portretowe (ryc. 1 i 2), pochodzące z dolnych kondygnacji, mają wymiary 25 × 30 cm, są reliefowe i przedstawiają w półpostaciach różne osoby ze środowiska mieszczańskiego i szlacheckiego. Twarze ich są indywidualnie zróżnicowane, pozy urozmaicone, ubiory z epoki dokładnie i w różnych odmianach oddane. Obramienie architektoniczne jest we wszystkich kaflach tego typu identyczne. Powtarzają się również kilkakrotnie te same portrety (po 6), lecz wtedy każdy z tych kafli, jednakowych pod względem formy, ma odmiennie rozmieszczone barwy, a w piecu nie występował nigdy w bezpośrednim sąsiedztwie z drugim takim samym. Powszechnie kafle tej grupy tłoczone były przy pomocy dwóch form: jednej stałej — na obramienie architektoniczne i drugiej wymiennej — na postać ludzką.

Kafle pochodzące z dwóch górnych kondygnacji pieca mają wymiary 25 × 43 cm i 30 × 50 cm. Są tak samo reliefowe, lecz zamiast portretów przedstawiają całe postacie alegoryczne, umieszczone w głębokiej i wąskiej niszy, otoczonej rozczłonkowanym obramieniem architektonicznym (ryc. 3), które w grupie kafli większych wzbogacone jest ozdobami dodatkowymi, jak putta, uskrzydlone główki aniołków oraz postacie wychylające się spoza kolumn (ryc. 4).

Kafle z gzymsów, narożników i zwieńczeń mają kształt podłużny (kafel narożnikowy o wysokości 54 cm) lub kwadratowy (25 × 25 cm) i pokryte są reliefową dekoracją groteski z puttami lub stylizowanych liści i form groteskowych.

Piec z dworu Artusa odznacza się harmonijnym zestawem licznie występujących barw. W kaflach portretowych przeważają kolory pomarańczowy i głęboka, ciemnotrawiasta zieleń obok jasnogranatowego, zbielonego fioletu, jasnoróżowego i białego oraz kilku odcieni brązów od ciemnego czerwonego do jasnego o odcieniu złotym. W serii kafli alegorycznych oraz obramiających przeważają obok wyżej wymienionych barwy: jasnogranatowa, biała i lekko przybrudzony kolor różowy. Oglądając większe zestawy kafli z tego pieca odnosi się wrażenie przewagi w ogólnym kolorycie barw ciepłych z wybijającym się żywym kolorem pomarańczowym złagodzonym harmonijnie uzupełniającą barwą ciemnozieloną.

Piec ten, jako wybitny zabytek kaflarstwa renesansowego i jeden z najwspanialszych w Europie, ma być w najbliższym czasie poddany rekonstrukcji i stanąć znowu w Dworze Artusa. Kafle brakujące z serii portretowych są w tym celu uzupełniane w pracowni ceramicznej prof. H. Żuławskiej w Sopocie. W październiku 1953 oglądałam tam kilka próbnych kafli wykonanych według portretów Cranacha.

Piec renesansowy z Dworu Artusa jest jedynym zabytkiem kaflarstwa gdańskiego z tego okresu, lecz bynajmniej nie odosobnionym w kaflarstwie ogólnoeuropejskim. Szesnastowieczne kafle renesansowe zarówno niemieckie [7], autriackie [8], jak i polskie [9] wykazują dużo cech wspólnych. We wszystkich tych

---

[7] Roeper A. und Bösch H.: „Sammlung von Oefen in allen Stilarten von XVI. bis Anfang XIX. Jahrhundert", München 1895.

[8] Walcher R.: „Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den Österreichischen Ländern", Wien 1906.

[9] Świerz-Zaleski S.: „O piecach królewskich z 1525 roku mistrza Bartłomieja z Kazimierza na zamku wawelskim" (Rzeczy piękne, X, 1931).

krajach spotyka się reliefowe popiersia lub całe postacie umieszczone w niszy, pod renesansową arkadą, wspartą na rozczłonkowanych filarach. Pewien wyjątek stanowią wcześniejsze, bo z czasu około r. 1525 pochodzące, królewskie kafle wawelskie, które mają gotyckie jeszcze obramienia niszy. Popiersia portretowe występują stosunkowo najczęściej na kaflach brandenburskich [10]. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że w kaflarstwie niemieckim tego okresu portrety, zwłaszcza współczesne, nie są zbyt szeroko rozpowszechnione.

Ogólnie biorąc, piec gdański z Dworu Artusa, w porównaniu z innymi współczesnymi mu zabytkami tego typu, odznacza się:

1) bogatą treścią ikonograficzną w postaci licznie zgromadzonych kobiecych i męskich portretów współczesnych obok przedstawień alegorycznych;

2) reprezentacyjną formą — dotychczas nie jest znany żaden pięciokondygnacjowy ani o tak pokaźnych wymiarach zabytek z tego okresu;

3) bardzo bogatym, lecz harmonijnym i stonowanym kolorytem.

Wyżej omówiony piec jest jedynym zachowanym zabytkiem szesnastowiecznej ceramiki pomorskiej. Brak dotychczas jakichkolwiek danych potwierdzających wyrób fajansów w ówczesnym Gdańsku czy jego okolicy. Jednak ożywione kontakty handlowe i artystyczne z Włochami oraz silna od połowy XVI w. imigracja z Holandii mogłyby sugerować możliwość podjęcia w tym czasie produkcji fajansów w Gdańsku, tym bardziej że produkowano już wówczas w Rzeszowie ceramikę bardziej zbliżoną do fajansów [11].

Możliwości podjęcia tego rodzaju produkcji wzrosły również przez pojawienie się w połowie wieku XVI dzieła traktującego o fajansie. Podany przez Cipriana Piccolpasso [12] opis technologii był, jak na owe czasy, bardzo dokładny i na nim głównie opierali się wytwórcy fajansów w Holandii czy Flandrii, a potem i w całej Europie — aż do wieku XVIII.

Drugą nowością, która w XVI w. pojawiła się w Europie północnej, była coraz szerzej promieniująca z Holandii moda na wykładanie ścian, podłóg, a nawet

[10] Strauss K.: „Kacheln und Oefen der Mark Brandenburg", Strassburg 1926.

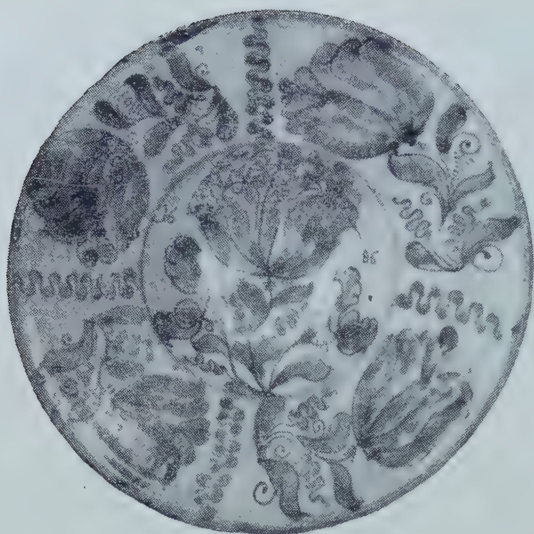
[11] Kotula F.: „Rzeszowska majolika ludowa" (Polska Sztuka Ludowa, 1953, nr 4—5).

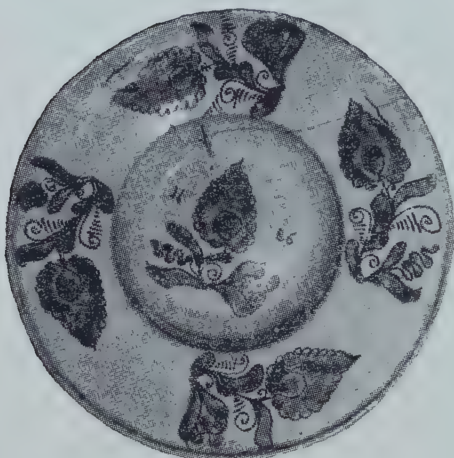
[12] Piccolpasso C.: „Tre libri dell' arte del vasajo", wiek XVI. Otto Falke („Majolika", Berlin 1907, s. 4) powtarza za szesnastowiecznym autorem technologie fajansu. Według kierownika pracowni fajansowej w Castel Durante, we Włoszech, Cipriana Piccolpasso, w niskiej temperaturze wypalony czerep gliniany pokrywa się polewą cynową, następnie przedmiot zdobi się farbami otrzymanymi z tlenków metali i wypala powtórnie w wysokiej temperaturze, przy czym polewa cynowa stapia się z tlenkami metali, nadając równomierną trwałość i połysk całej powierzchni wyrobu. Technika ta przetrwała z małymi zmianami do XVIII, a nawet początku XIX wieku, pomimo że jest zasadniczo ograniczona do niewielu barw, a mianowicie: białej (cyna), zielonej (miedź), jasno i ciemnożółtej (antymon), fioletowej i brązowej (mangan) oraz granatowej (kobalt).

Najwcześniej w Europie podjęto wyrób fajansu w Hiszpanii i Portugalii, a najbardziej poszukiwane w krajach północnych stały się szesnastowieczne majoliki włoskie.



Ryc. 6. Kafel reliefowy z Pomorza Gdańskiego. Pierwsza połowa XVII w. Kolory: biały i granatowy. Wymiary: 20 × 20 cm. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.







Ryc. 7. Talerz fajansowy z Pomorza Gdańskiego. Średnica 29 cm., wysokość 5,5 cm. Tło jasnoseledynowe, wzór zielony, brązowo konturowany. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

Ryc. 8. Talerz łużycki (?). Średnica 30 cm, wysokość 5 cm. Tło białe o odcieniu szarym, wzór zielony, brązowo konturowany. Muzeum we Wrocławiu.

Ryc. 9. Talerz z Pomorza Gdańskiego. Średnica 33 cm, wysokość 7 cm. Wzór żółty ze smugami brązowymi, zielony (trawiasty), kontury i napis fioletowomanganowe. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

sufitów — malowanymi kafelkami okładzinowymi [13]. Moda ta osiągnęła swój szczyt w XVII w. po uruchomieniu wytwórni fajansowych w Delft oraz wskutek ożywionej działalności kupców holenderskich.

Ceramiczne wyroby holenderskie, a zwłaszcza kafelki — przywożono w XVII w. w pokaźnych ilościach również do Gdańska. Puste statki zbożowe powracające z Holandii ładują je na swe pokłady jako balast. Import ten musiał zaważyć na wyrobach miejscowych, które tracą swą pierwotną barwność i ograniczają się przeważnie do kolorów niebieskiego i białego. Relief staje się na kaflach prawie zupełnie płaski (ryc. 6). Niestety brak większej ilości zabytków z tego okresu (zachowanych jest kilka kafli i talerzy w Muzeum Pomorskim w Gdańsku oraz dzban w Muzeum Narodowym w Krakowie) utrudnia dokładniejsze omówienie siedemnastowiecznej ceramiki gdańskiej.

Najwcześniejsze zachowane gdańskie naczynia fajansówe to dzban z datą 1637 i herbem gdańskim, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie [14]. Zdobi go ornament granatowy na białym tle, wykonany częściowo techniką rożkową. Drugi znany [15], lecz nie istniejący już zabytek siedemnastowieczny to lawaterz z datą 1697 i długim napisem [16], zdobiony kobaltową dekoracją kwiatową. Inne zabytki, jak talerz z datą 1686 o zielonym, brązowo konturowanym wzorze na jasnoseledynowym tle (ryc. 7) oraz drugi, do niego podobny — pochodzą z obecnych zakupów Muzeum Pomorskiego. Ich przynależność do ceramiki pomorskiej jest o tyle wątpliwa, że bardzo zbliżone w kolorycie i wzorze znajdują się w Muzeum we Wrocławiu jako tzw. „talerze łużyckie" z datami 1686 i 1714 (ryc. 8), Bossert [17] zaś publikuje podobne jako północno-czeskie (data 1688).

Z tych więc nielicznych zabytków, które można na pewno przypisać Gdańskowi, widać, że siedemnastowieczne wyroby wykazują wyraźne wpływy holenderskie zarówno w kolorycie, jak i we wzorach. Potwierdzają to niektóre wzmianki w literaturze o piecach gdańskich. I tak według Glogera [18] wykonano w Gdańsku błękitnobiałe kafle z herbem Krzywdą dla Rzewuskich, zaś w zamku Sobieskiego w Janowie

---

[13] Forrer R.: „Geschichte der europäischen Fliesen—Keramik", Strassburg i. Els. 1901. Ks. Tadeusz Kruszyński („Zdunowie gdańscy w dawniejszych czasach") dzieli produkcję holenderskich płytek okładzinowych na następujące okresy: I. — 1580—1630 wpływy włoskie w rysunku i barwach; II. — 1630—1670 sceny krajobrazowe pod wpływem malarstwa holenderskiego i wpływy chińskie w kolorycie (granatowy wzór na białym tle); III. — 1670—1800 przewaga barwy fiołkowej i obrazów religijnych lub pasterskich.

[14] Kruszyński T. o. c.

[15] Secker o. c., s. 242.

[16] „Ich Martin Fehlan, wohlbedacht. Hab diesen Wasserkrahn gemacht. Der Meisterin zu Zier und Ehr. Aff Stolzenberg war ich in Lehr".
Na podstawie wyżej przytoczonego napisu, powtórzonego bez należytego zrozumienia, oraz odkrytej na odwrocie naczynia lamy zielonej Secker uważa, że jest to wyrób osiemnastowieczny wykonany według pierwowzoru z r. 1697.

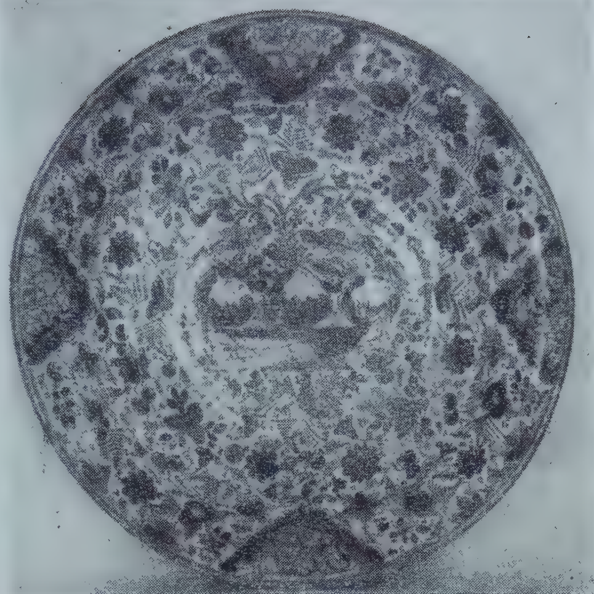
[17] Bossert H. Th.: „Volkskunst in Europa", Berlin 1926, tabl. CIX, 1, 3.

[18] Gloger Z.: „Encyklopedia staropolska", Warszawa 1900, t. III, s. 338.

była posadzka wyłożona kafelkami gdańskimi. Władysław Łoziński [19] podaje, że „...piece z kafli polewanych i malowanych, najczęściej gdańskich wtedy, były prawdziwą ozdobą i osobliwością mieszkania, jak np. w ...Drozdowicach" (dwór zbudowany w r. 1660), gdzie były „piece gdańskie z kaflów pięknych w orły rozmaitą farbą malowanych" (chyba z początku XVII w.), piec „w flader malowany" i „piec błękitny". Notatki powyższej nie można przyjmować bezkrytycznie, gdyż piece mogły być późniejsze od daty budowy dworu, i tak np. „piec w flader malowany" z pewnością był osiemnastowieczny. Z występowania w Polsce siedemnastowiecznych pieców gdańskich należy wyciągnąć wniosek, że w tym wieku musiała się już wykształcić charakterystyczna dla nich forma, która zwłaszcza w piecach elbląskich wykazuje dużo elementów wspólnych ze słynnymi siedemnastowiecznymi szafami gdańskimi.

Przy przejściu do osiemnastowiecznej ceramiki pomorskiej należy podkreślić, że już od początku XVII w. zaczyna silnie z fajansami europejskimi konkurować porcelana chińska. I tak Johannes Pontanus wspomina w swojej historii Amsterdamu z r. 1611, że porcelana chińska staje się prawie przedmiotem codziennego użytku zwykłych ludzi [20]. Fajanse europejskie usiłują konkurować z importowaną porcelaną, początkowo przez możliwie wierne jej naśladownictwo, a następnie, gdy okazało się to mało skuteczne, starano się zdobyć większą liczbę odbiorców przez obniżanie ceny. W związku z tym jeszcze w XVII w. zaczynają niektóre manufaktury zachodnie, np. w Makkum (Flandria), przestawiać się na produkcję fajansów bardziej prymitywnych, tanich i przeznaczonych dla odbiorców z ludu [21]. W XVIII w. produkcja tego rodzaju rozszerza się coraz bardziej, zwłaszcza po wynalezieniu porcelany europejskiej w pierwszych latach oraz kamionki białej w połowie XVIII w. Fajanse przeznaczone dla ludu kontynuują w rysunku i kolorze tradycje starych fajansów holenderskich, które wykonywane były pod wpływem majolik włoskich i hiszpańskich. Są to fajanse o uproszczonej ornamentyce, syntetycznym rysunku i wielobarwne, gdzie występują kolory: żółty, zielony, fioletowy i granatowy na białym tle. Do Gdańska trafiają różne wyroby holenderskie. Jedne są importowane jako naczynia luksusowe i przedstawiają najwyższą klasę ceramiki holenderskiej, inne, przywożone jako balast [22] obciążający powracające okręty gdańskie, są najtańszymi wyrobami tego rodzaju, jakie na rynkach holenderskich były do nabycia.

Z ceramiki gdańskiej i pomorskiej tego okresu zachowały się zabytki o bardzo różnym wyrazie artystycznym, w których zaczyna się wyraźnie zaznaczać podział na fajanse i kafle produkowane dla różnych warstw społecznych miasta i wsi. Zarówno przyczyny ogólnoeuropejskie, jak i czysto lokalne składają się na to, że okres rozkwitu fajansów gdańskich jest stosunkowo krótki, a od czwartej ćwierci XVIII w. zaczyna się już wyraźne odchylenie od wzorów stylowych i coraz większa przewaga prymitywnych form dekoracyjnych, występujących zarówno na talerzach, jak i na kaflach. Przyczyną ogólnoeuropejską jest coraz trudniejsza konkurencja z porcelaną i białą kamionką angielską. Dla garncarzy Gdańska i jego okolicy walka z importowanymi wyrobami ceramicznymi staje się tym bardziej uciążliwa, że nie zakładają oni żadnej większej manufaktury, lecz pracują nadal pojedynczo w ramach dawnej organizacji cechowej. Widocznie położenie mistrzów garncarskich było w Gdańsku bardzo ciężkie, skoro zdecydowano się w r. 1771 udzielić im pewnych ulg [23]. Zabór Pomorza przez Prusy był również ciężkim ciosem. Na garncarzach gdańskich odbiło się to przede wszystkim pojawieniem się nowej konkurencji ze strony oddzielonych od miasta przedmieść, gdzie przy wyraźnym poparciu Fryderyka Wielkiego wykonywano wszelkie rzemiosła niezależnie od cechów gdańskich. Wreszcie w r. 1781 król założył fabrykę fajansów na Stolzenbergu w celu zaszkodzenia wywozowi fajansów z Gdańska do Polski. Fabryka ta, zniszczona w r. 1812 przez Francuzów, już nie została odbudowana. Manufaktura na Stolzenbergu nawiązała do starych tradycji fajansów gdańskich, które z powodzeniem kontynuowała, i była jedynym tego rodzaju zakładem na terenie Pomorza [24].



Ryc. 10. Talerz elbląski z pierwszej połowy XVIII w. Średnica 53 cm, wysokość 9 cm. Granatowy wzór na białym tle. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

Z pomorskich fajansów z pierwszej połowy XVIII w. zachowały się dwa talerze o zupełnie odrębnym charakterze ornamentu granatowego na białym tle. Jeden z talerzy (własność Muzeum Pomorskiego w Gdańsku) z datą 1740 (reprodukuje go Secker) wykazuje wyraźny ślad wpływów chińskich zarówno w ubiorach, jak i w szczegółach krajobrazowych. Widocznie ten typ dekoru był na talerzach pomorskich rozpow-

19 Łoziński W.: „Życie polskie w dawnych wiekach", Lwów 1912, s. 73—74.
20 Hudig F. W.: „Delfter Fayencen", Berlin 1929, s. 37.
21 Tamże, s. 245.
22 Millack W.: „Danzigs Handel in Vergangenheit und Gegenwart", Danzig 1925, s. 65.
23 Secker o. c., s. 246.
24 Uruchomiona w roku 1779 przez przybysza ze Stralsundu manufaktura w Królewcu produkowała wyroby zupełnie obce miejscowej tradycji (Riesebieter O.: „Die deutsche Fayencen des XVII. und XVIII Jahrhunderts", Leipzig 1921, s. 316).

Ryc. 11. Waza z Pomorza Gdańskiego. Około połowy XVIII w. Wysokość 34 cm. Wzór granatowy na białym tle. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

Ryc. 12. Dzbanek z Pomorza Gdańskiego. Druga połowa XVIII. w. Wysokość 11,5 cm. Kolory: jasnogranatowy, zielony, żółty, fioletowomanganowy. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.





szechniony, skoro Secker[25] reprodukuje trzy podobne. Na przykładzie tej serii widać, jak zapożyczone wzory zostają przekształcane, a postacie chińskie zastępowane mieszczką gdańską czy jeźdźcem na koniu.

Drugi zachowany talerz z pierwszej połowy XVIII w. jest wytworem elbląskim i ma zupełnie odmienną dekorację (ryc. 10), która w przeciwieństwie do śmiałej i swobodnej, występującej na talerzu poprzednim, jest tu drobna i zapełnia równomiernie całą płaszczyznę talerza z czterema akcentami na brzegach i jednym, słabo zresztą wyodrębniającym się akcentem centralnym w postaci kosza z owocami i dwoma ptaszkami (kosz z owocami występuje na siedemnastowiecznych fajansach holenderskich, a także na osiemnastowiecznych kaflach gdańskich). Motyw ptaszków utrzymuje się w ceramice gdańskiej przez dłuższy okres, o czym świadczy talerz z drugiej połowy XVIII w. oraz drugi z datą 1820 (ryc. 9). Z ostatnim talerzem wiąże się — zarówno pod względem formy ornamentu, jak i jego kolorytu — wcześniejszy nieco dzbanek (ryc. 12), stanowiący część serwisu z serii wykonywanych powszechnie w tym okresie na wzór rokokowych serwisów porcelanowych. Należy przy tym zaznaczyć, że niektóre szczegóły ornamentacyjne tego dzbanka (np. małe kwiatki) przypominają obecne motywy ornamentyki stosowanej na ceramice kaszubskiej.

Fajanse pomorskie zachowane z połowy XVIII w. i późniejsze świadczą o coraz dalszym przetwarzaniu i upraszczaniu wzorów zapożyczonych. Waza (ryc. 11) o wzorze granatowym nawiązuje do fajansów hiszpańskich lub portugalskich. Miska z datą 1771, w kolorach zielonym z naciekami i żółtym (ryc. 13) — kontynuuje tradycje włoskie. Talerz o rokokowo-strzępiastym dekorze nawiązuje w pewnym stopniu do wzorów chińskich (ryc. 14). Natomiast talerze reprodukowane na rycinach 15, 16 i 17 stanowią przykład daleko idących przekształceń i uproszczeń. Motywy oraz układ kompozycyjny są w zasadzie zapożyczone z fajansów włoskich czy holenderskich, lecz zupełnie odrębne ich ujęcie dało w rezultacie okazy oryginalne i swoiste, posiadające wartość artystyczną pomimo wprowadzenia pewnych uproszczeń.

Obecnie dostępny materiał zabytkowy nie daje podstaw do tak ścisłego podziału na okresy, jak to uczynił Secker[26], według którego: lata 1695 — 1750 to wczesny okres, 1750 — 1790 rozkwit, 1790 — 1820 późny okres. Podział ten uzasadnia Secker analizą zabytków znajdujących się w r. 1915 w Muzeum Gdańskim. Wynika z niej, że wszystkie zabytki do r. 1750 posiadają po-

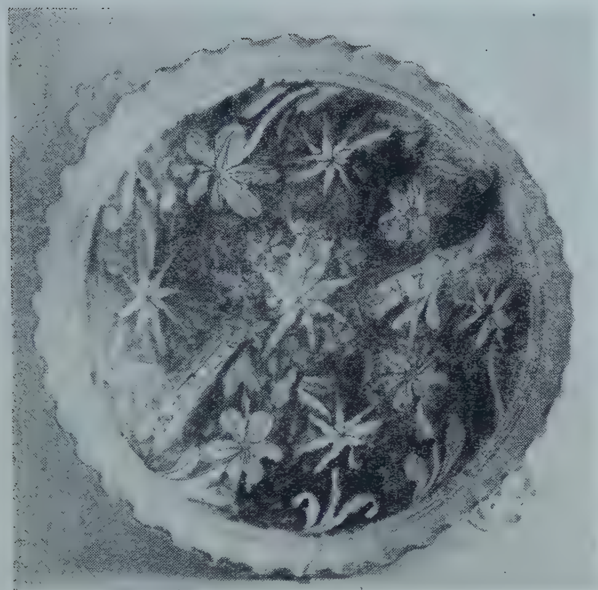
[25] Secker o.c.: „Altwestpreussische Töpferkunst".

[26] Secker o.c. (Cicerone, VII, 1915), s. 241—258.

Ryc. 13. *Miska z Pomorza Gdańskiego. 1771 r. Średnica 35 cm, wysokość 8 cm. Kolory: intensywna zieleń z naciekami prawie czarnymi, kontury brązowofioletowe, środki kwiatów żółte. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.*

Ryc. 14 *Talerz z Pomorza Gdańskiego. Druga połowa XVIII w. Średnica 38 cm, wysokość 6,5 cm. Wzór granatowy na białym tle. Dużo rekonstrukcji. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.*

larskie. Ponieważ jednak różnice między wyrobami kaflarskimi poszczególnych ośrodków zaznaczają się raczej w konstrukcji i kompozycji dekoracji pieców jako całości, nie zaś w poszczególnych kaflach, można je więc, tak samo jak inne wyroby fajansowe, rozpatrywać łącznie jako gdańskie w szerszym ujęciu, tzn. wraz z wyrobami ośrodków sąsiednich. Stanowisko takie wydaje się tym bardziej uzasadnione, że w danej chwili bardzo nieznaczną tylko część wyrobów kaflarskich można wiązać z jakimś bliżej określonym ośrodkiem wytwórczym.





ziom techniczny słaby i wzór w tępym kolorze granatowym. W drugim okresie pojawia się kolor brązowomanganowy, a wnet również żółty i zielony. Barwy stają się czyste przy pięknym połysku glazury. W trzecim okresie zaznacza się znowu upadek poziomu artystycznego i technicznego: polewa staje się nieczysta, kolor — zwłaszcza żółty — mętny i niеładny, pojawiają się „prymitywne chłopskie przedstawienia".

Podział powyższy jest niewątpliwie słuszny, zwłaszcza jeżeli chodzi o stronę techniczną fajansów gdańskich, lecz dziś dostępne nam zabytki nie pozwalają na tak dokładne ich ugrupowanie. Dlatego omówiono je łącznie, z podkreśleniem jedynie kierunku zmierzającego do przekształcenia i uproszczenia wzorów zapożyczonych. Kierunek ten rozwija się już od początku XVIII w.

Brak też podstaw, aby postąpić inaczej w odniesieniu do kafli i pieców. Wprowadzenie jakichkolwiek podziałów utrudnia również w danej chwili mała ilość zachowanych zabytków z XVII w. Zabytki z pierwszej połowy XVIII w. świadczą już o pewnej odrębności i rodzimości zarówno ozdób reliefowych, jak i scen malowanych. Dokładnie datowanych kafli zachowało się stosunkowo nie tak wiele, co utrudnia ich uszeregowanie i prześledzenie rozwoju, tym bardziej że obok Gdańska czynne są inne ośrodki kaf-

Najwcześniejsze kafle z początku XVIII w. świadczą o istnieniu dwóch dróg rozwojowych w kaflarstwie gdańskim. Jedna wywodzi się od kafli ze sceną rodzajową w otoczeniu ozdób reliefowych, druga zaś od kafli o dekoracji wyłącznie malarskiej. Najwcześniejsze kafle datowane z obu grup są bardzo zbliżone w czasie: w grupie kafli reliefowych najwcześniej datowany jest zabytek w Krakowie (piec w Muzeum Narodowym, Oddział Przemysłu Artystycznego, z datą 1732), zaś w grupie drugiej — kafel z datą 1724 (ryc. 27). Z zachowanych zabytków wynika, że kafle z ozdobami reliefowymi były bardziej rozpowszechnione i reprezentowały rzeciętnie wysoki poziom techniczny i artystyczny. Obramienia reliefowe przybierają w ciągu XVII w. bardzo różnorodne formy, począwszy od okrągłych, aż do coraz bardziej skomplikowanych form barokowych (ryc. 20, 21, 22, i 23). O szerokim rozpowszechnieniu tego typu kafli świadczy fakt, że z połowy XVIII w. zachowane są okazy, w których starano się techniką malarską naśladować obramienia reliefowe (ryc. 18, 19 i 29). Jeszcze na początku XIX w. spotykamy tego rodzaju naśladownictwa, które później stały się o wiele swobodniejsze, a nawet ledwo, prawie symbolicznie zaznaczały niegdyś reliefowe obramienie (ryc. 19). Sceny rodzajowe występujące na kaflach o reliefowym typie obramienia nawiązują



Ryc. 15 Talerz z Pomorza Gdańskiego. Druga połowa XVIII w. Średnica 35 cm, wysokość 7 cm. Wzór granatowy i zielony na białym tle. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.



Ryc. 16 Misa z Pomorza Gdańskiego. Druga połowa XVIII w. Średnica 38 cm, wysokość 8 cm. Wzór zielony i ciemnoszary, obwiedziony konturem ciemnobrązowym, wzór w otoku podmalowany niebieską smugą. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.



Ryc. 17 Talerz z Pomorza Gdańskiego. Druga połowa XVIII w. Średnica 37 cm, wysokość 7 cm. Wzór zielony, ciemnogranatowy, niebieski i fioletowomanganowy na białym tle. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

dość silnie — zarówno w tematyce, rysunku, jak i kolorycie — do przedstawień na kafelkach holenderskich. Około połowy XVIII wieku do koloru granatowego przyłącza się brązowomanganowy, który najwcześniej na zabytku datowanym występuje w r. 1748. Kolor zielony znajdujemy w kalfarstwie gdańskim w drugiej połowie XVIII w.

Omawiany typ kafli o obramieniu reliefowym zachowuje przez cały czas wysoki i stosunkowo wyrównany poziom artystyczny, odznaczający się jeszcze na okazach z początku XIX w. pewnym i syntetycznym rysunkiem.

Drugi typ kafli, których serię zapoczątkowuje kafel z datą 1724 (ryc. 27), przedstawia kierunek bardziej rodzimy zarówno pod względem techniki, jak i rysunku. Wśród tego typu kafli wyjątkowo tylko pojawiają się mało przetworzone wzory zapożyczone z porcelany, np. rokokowe sceny na kaflach przypisywanych ośrodkowi toruńskiemu (ryc. 29), lub drobne wzory kwiatowe, które — chociaż oryginalne i swoiście przetworzone — jednak nawiązują dość silnie do wyrobów porcelanowych. Wcześniejsze kafle o malowanej ornamentyce roślinnej, pochodzące z czasu około połowy XVIII w., są wielobarwne i nie mają jeszcze tej lekości i elegancji rokokowej właściwej okazom późniejszym (ryc. 24).

Inne kafle z serii zdobionych wyłącznie malarsko stają się coraz bardziej uproszczone zarówno w rysunku, jak i kolorycie, np. kafle z postaciami o bardzo schematycznie potraktowanym krajobrazie (ryc. 30) albo zupełnie już niemal ludowe w wyrazie kafle o rysunku konturowym (ryc. 25). Tematycznie różnią się one również znacznie od poprzedniej grupy. Podczas gdy tam przeważają tematy mityczne, religijne, egzotyczne i sielankowe, w grupie drugiej dominują sceny z życia zwykłego mieszczanina i chłopa. To, co w pierwszej grupie stanowi raczej wyjątek, np. chłop z ciężkim brzemieniem drew na plecach (ryc. 20), w grupie drugiej staje się regułą. Spotykamy tu chłopa z łopatą (ryc. 30), chłopkę z koszem owoców na głowie, kobietę idącą w pole z grabiami, mężczyznę powracającego z polowania i wiele innych momentów pracy i życia warstw średnich i niższych. Częsty jest tu również motyw ptaka na gałęzi lub wśród krzewów, motyw szczególnie często występujący w późniejszym garncarstwie ludowym. Zachodzi również różnica w sposobie komponowania tych kafli. W grupie poprzedniej każdy kafel stanowi kompozycyjnie zamkniętą całość, rozwiązaną możliwie dekoracyjnie, przy czym nad tematem przedstawienia dominuje ornament, przeciwnie przedstawia się sprawa na kaflach o dekoracji wyłącznie malarskiej. Wyraźną przewagę uzyskuje tu przedstawienie tematyczne, uwypuklone przez syntetyczność i typowość w ujęciu. Rysunek coraz bardziej uproszczony wykonany jest w niektórych wypadkach częściowo techniką rożkową. Widzimy w tym nawrót do techniki prostszej, stosowanej do dnia dzisiejszego w garncarstwie ludowym. Każdy z tych kafli uzyskuje swoją właściwą wymowę dekoracyjną dopiero w zestawieniu z innymi w jedną całość, jaką stanowi piec.



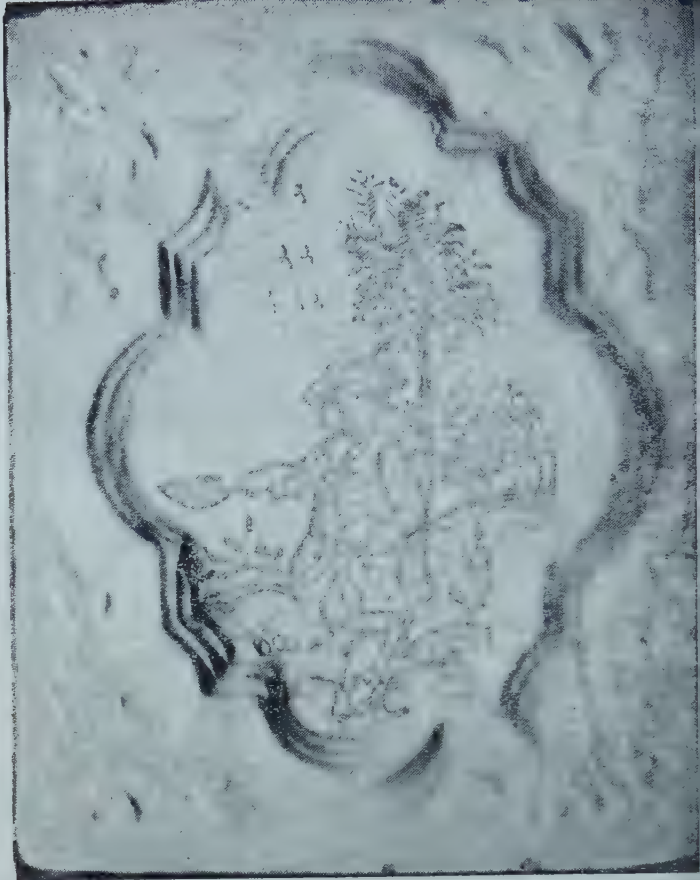
Ryc. 18. Kafel z Pomorza Gdańskiego. Około połowy XVIII w. Wymiary: 17 × 21 cm. Kolory: granatowy i fioletowomanganowy. Muzeum w Toruniu.



Ryc. 19. Kafel z Pomorza Gdańskiego. Początek XIX w. Wymiary: 18 × 22 cm. Wzór niebieski i zielony, okonturowany manganem, obramienie jasnogranatowe. Muzeum w Elblągu.



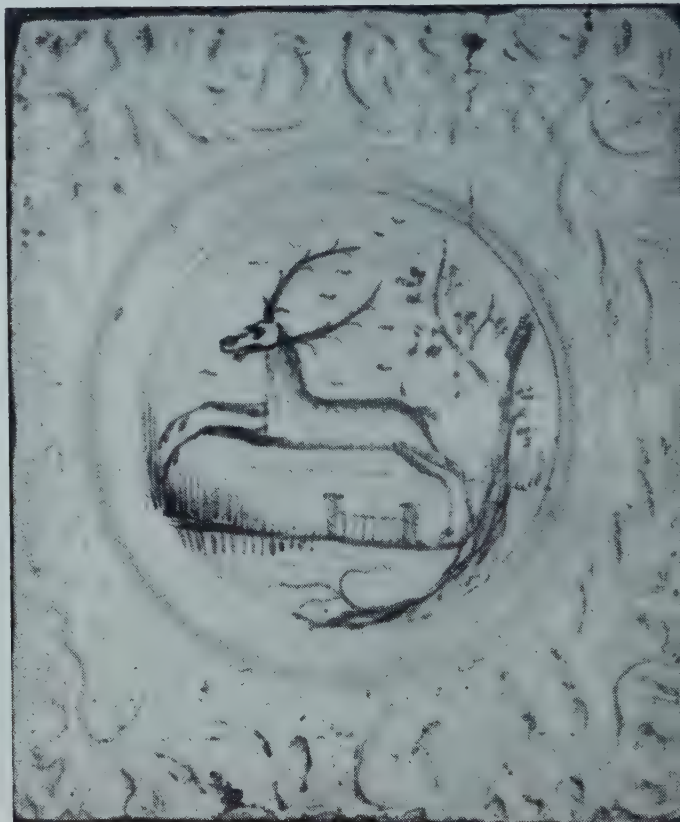
Ryc. 20. Kafel z Pomorza Gdańskiego. XVIII w. Wymiary: 16,5 × 21 cm. Wzór granatowy i fioletowomanganowy na białym tle. Muzeum w Toruniu.



Ryc. 21. Kafel gdański z pierwszej połowy XVIII w. Wymiary: 18 × 22 cm. Wzór granatowy na białym tle. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.



Ryc. 22. Kafel z Pomorza Gdańskiego. Pierwsza połowa XVIII w. Wymiary: 17 × 20,5 cm. Rysunek granatowy na białym tle. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.



Ryc. 23. Kafel toruński (?). Druga połowa XVIII w. Wymiary: 20 × 23,5 cm. Wzór fioletowomanganowy na białym tle. Muzeum w Toruniu.

Formy pieców osiemnastowiecznych opracował bardzo dokładnie Secker[27]. Wyróżnia on trzy zasadnicze odmiany pieców pomorskich i wiąże je z ośrodkami produkcji w Gdańsku, Elblągu i Toruniu, przy czym największe różnice w konstrukcji i dekoracji widzi między piecami gdańskimi a elbląskimi, natomiast toruńskie uważa za typ pośredni.

wieku dominują proste formy empirowe, dekoracja — komponowana poprzednio na każdy kafel oddzielnie — rozszerza się na większą płaszczyznę, obejmującą szereg kafli. W tym okresie pojawiają się też kafle białe, pionowo żłobkowane, które przechodzą na wczesne dziewiętnastowieczne piece okrągłe, zdobione drobną i dyskretną dekoracją roślinną. Wszystkie piece



Ryc. 24. Kafel z Pomorza Gdańskiego. Koniec XVIII w. Wymiary: 17 × 20 cm. Wzór granatowy na białym tle. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

Piece gdańskie były w XVIII w. dwukondygnacjowe, z otwartą niszą w kondygnacji górnej, zwieńczone łamanym lub w esownice wygiętym gzymsem, który bywał nieraz wzbogacony barokową nadbudową. W drugiej połowie XVIII w. pojawiają się spokojniejsze formy pieców ze zdecydowaną nieraz przewagą powierzchni zupełnie białych. Na przełomie XVIII i XIX

gdańskie ustawiano zawsze na drewnianych konsolkach.

Piece elbląskie stanowią grupę pieców najbardziej ozdobnych — pod względem zarówno dekoracji malarskiej, jak i konstrukcji. Przejawia się w nich wyraźna tendencja do nowatorstwa formy. Zasadniczy typ stanowią piece trójkondygnacjowe, ustawione zawsze na fajansowych nogach. W kondygnacji środkowej występuje otwarta nisza, którą około r. 1760

[27] Secker o.c. (Cicerone, VII, 1915 i XIV, 1922).







zastępuje nisza półokrągła zamknięta (w Gdańsku nigdy nie występująca). Częste są również ozdoby konstrukcyjne, jak kręcone kolumienki na narożnikach i wokół niszy i silnie profilowane oraz barokowo łamane gzymsy międzykondygnacjowe, podparte pilastrami[28].

Piece toruńskie skłaniają się w konstrukcji do spokojniejszych form pieców gdańskich, a z pieców elbląskich wzięły jedynie trzy kondygnacje oraz dążność do ozdobnego rozwiązania dekoracji malarskiej na poszczególnych kaflach.

Biorąc pod uwagę wyżej wymienione cechy zasadnicze, charakteryzujące każdą z grup, oraz dekoracje poszczególnych kafli, k'asyfikowałabym znane mi w południowej Polsce ważniejsze zabytki kaflarstwa pomorskiego następująco:

Piec w Muzeum Narodowym (Oddział Przemysłu Artystycznego) w Krakowie z datą 1732 — jako wyrób gdański.

Piec w Muzeum Narodowym (Oddział Czartoryskich) w Krakowie — jako wyrób elbląski z pierwszej połowy XVIII w.

Piec w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu oraz piec na Wawelu z datą 1752 — jako wyroby elbląskie lub może toruńskie z połowy XVIII w.

Ogólnie biorąc, piece gdańskie i ośrodków okolicznych stanowią na tle ówczesnego kaflarstwa europejskiego grupę stosunkowo zwartą, o cechach swoistych i wyróżniającą się zdecydowanie spośród wszystkich innych.

Zasadnicza różnica między osiemnostowiecznymi piecami gdańskimi a niemieckimi polega na tym, że te ostatnie straciły w dobie baroku swój charakter reprezentacyjny. Po stosunkowo długiej wegetacji form renesansowych spadają piece w niemieckim wnętrzu barokowym do roli „mebla przymusowego". Aby „mebel" ten nie raził zbytnio na tle ciemnego, poważnego i bogatego wyposażenia wnętrza mieszkalnego, zaczęto piec upodabniać w formie, kolorze i dekoracji do barokowych mebli dębowych. Roeper[29] publikuje jedynie nieliczne okazy o dekoracji w rodzaju holenderskiej i — rzecz charakterystyczna — określa je „mit Darstellungen in Art Chodowiecki's".

Strauss[30] przytacza więcej przykładów pieców hamburskich o dekoracji malarskiej zdradzającej wpływy holenderskie. Autor zastrzega się przy tym, że od r. 1735 rozwinęły się tam formy pieców zupełnie samodzielnie, ponieważ Holandia, jako kraj kominków wykładanych kafelkami, nie mogła dać pierwowzoru do konstrukcji pieców hamburskich. Czy wobec tego ten pierwowzór nie przyszedł przypadkiem z Gdańska, który posiadał już przed r. 1735 ustalone formy pie-

---

[28] Secker o.c. (Cicerone, VII, 1915), s. 293. Riesebieter O.: „Die deutsche Fayencen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts", Leipzig 1921, fig. 354.

[29] Roeper und Bösch o.c., fig. 58.

[30] Strauss o.c.

Ryc. 25. Kafel z Pomorza Gdańskiego. Druga połowa XVIII w. Wymiary: 18 × 20 cm. Wzór granatowy i ciemnoniebieski na tle białym o odcieniu niebieskoszarym. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

Ryc. 26 i 27. Kafle gdańskie. Wymiary: 17 × 19,5 cm. Wzór granatowy. Muzeum w Kwidzyniu.

Ryc. 28. Kafel z Pomorza Gdańskiego. 1805 r. Wymiary: 18 × 21 cm. Wzór zielony i fioletowomanganowy, cienko okonturowany kolorem brązowym. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.



ców? Podane przez Straussa trzy główne cechy pieców hamburskich, a mianowicie: nisza w górnej kondygnacji, skośnie ścięte narożniki i fajansowe nogi — występują również w piecach gdańskich.

Hamburg jest dotychczas jedynym obok Gdańska większym ośrodkiem, który wytwarzał piece tego typu. Szwajcaria np., chociaż już co najmniej od r. 1590 stosuje malowaną dekorację kafli, nawiązuje jednak wyraźnie do fajansów włoskich i aż w głąb XVIII w. utrzymuje przewagę ornamentyki wzorowanej na włoskiej oraz wielobarwność majolik włoskich. W Rosji Piotr Wielki stawia w swych rezydencjach koło Petersburga szereg ogrzewalnych pieców „holenderskich". Dekoracja kafli w innych krajach jest w tym okresie przeważnie zupełnie odrębna od gdańskich czy hamburskich.

Od pierwszej połowy XVIII w. pojawia się w produkcji zarówno naczyń fajansowych, jak i kafli dążność do świadomego liczenia na odbiorców z niższych warstw społecznych, w związku z czym w ceramice pomorskiej zaczyna upadać fałszywa w założeniu dążność do naśladownictwa porcelany chińskiej, japońskiej czy europejskiej i następuje nawrót do przedstawień rodzimych. Równocześnie w związku z koniecznością obniżenia kosztów produkcji — ornamentyka upraszcza się, przestaje być drobiazgowa i wypracowana w szczegółach, zyskując natomiast nierzadko na sile wyrazu przez wprowadzenie ujęć syntetycznych, rzuconych na fajansowy talerz czy kafel w pośpiechu, lecz ręką pewną, przy czym kilka zasadniczych linii oddaje trafnie postać ludzką, zwierzęcą czy ornament. Tego rodzaju przedstawienia występują często na omówionych poprzednio szczegółowo kaflach z serii zdobionych wyłącznie malarsko oraz na osiemnastowiecznych talerzach. W związku z tym wytwarzają się nowe wartości artystyczne, które od drugiej połowy XVIII w. przenikają do garncarstwa ludowego, gdzie ulegają dalszym uproszczeniom bądź też służą za podstawę do wytworzenia się zupełnie nowych i odrębnych koncepcji w zakresie formy i dekoracji.

Poczynając od wieku XVIII, widzimy coraz wyraźniej występującą tendencję do wyrównywania się poziomu między pomorską ceramiką artystyczną a ludową. Wynika to oczywiście z nastawienia się na odbiorców z coraz bardziej zbliżonych do siebie warstw społecznych. Wreszcie w początkach wieku XIX produkcja fajansów i kafli zostaje wyparta z rynków przez porcelanę i kamionkę fabryczną oraz z drugiej strony przez ceramikę czysto ludową. W czasie trwania tego procesu ośrodki produkcji fajansów albo ulegają całkowitej likwidacji, albo przekształcają się w ośrodki produkujące skromnie czy wcale nie zdobione naczynia użytkowe, jak np. Tolkmicko, gdzie w roku



Ryc. 29 Kafel z Pomorza Gdańskiego (Toruń). XVIII w. Wymiary: 20 × 23 cm. Wzór manganowy na białym tle. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

1886 spośród 46 mistrzów garncarskich tylko jeden zdobi jak dawniej[31].

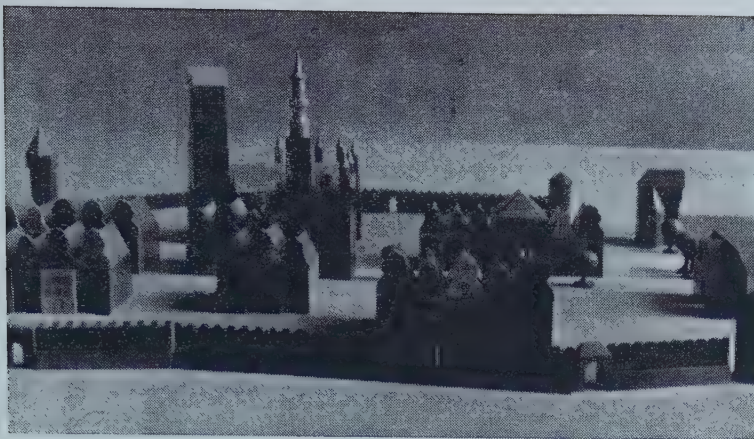
Natomiast w kaflarstwie ludowym już od wieku XVIII począwszy pojawia się coraz bardziej rozwinięta dekoracja malarska, w której obok nowych zdobyczy technicznych decydującą rolę odgrywa nowy sposób dekoracji. Z wieku XVIII mamy pierwsze notowane zabytki mazurskich kafli ludowych z dekoracją figuralną. Tego rodzaju zabytki z wieku XIX są znacznie liczniejsze i spotykane również w innych częściach Polski. Powstały one niewątpliwie pod bezpośrednim lub pośrednim wpływem kaflarstwa gdańskiego. Bardziej szczegółowa analiza tego zagadnienia wykracza już poza ramy niniejszego artykułu i stanowić będzie przedmiot oddzielnej publikacji.

[31] Heym W.: „Die Stadt der Töpfer Tolkemit" (Altpreussen, 4, 1939, 3), s. 78—80.



Ryc. 30. Kafel z Pomorza Gdańskiego. Przełom XVIII i XIX w. Wymiary: 17 × 20,5 cm. Wzór zielony, brązowo konturowany. Muzeum Pomorskie w Gdańsku.

Fotografował A. Rokicki



Rys. 1. Klocki „Budujemy stary Gdańsk". Projektowali studenci wydz. archit. Politechniki Gdańskiej: Ewa Padlewska i Marek Martens. (I nagroda Komitetu Obchodu 500-lecia przyłączenia Gdańska do Macierzy).

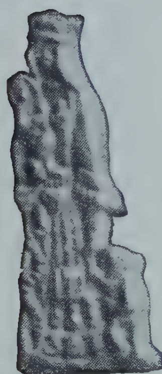
KONKURS PAMIĄTKARSTWA W GDAŃSKU

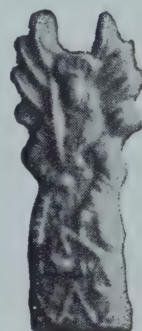
TERESA TROJANOWICZ





Ostatnio, w krótkich odstępach czasu, odbyły się dwa konkursy pamiątkarstwa: jeden w kwietniu w Zakopanem, drugi zaś w lipcu w Gdańsku. Z tych faktów, jak również z wysokości nagród i zakupów Ministerstwa Kultury i Sztuki (w wypadku Gdańska około 35.000 zł.) wynika, że Ministerstwo przykłada wielką wagę do zagadnienia pamiątkarstwa. Pamiątkarstwo w naszych warunkach może i powinno być środkiem wychowawczym w kierunku podniesienia estetyki wśród szerokich mas, gdyż kupowanie pamiątek jest zwyczajem głęboko zakorzenionym. Dlatego też na marginesie obydwóch konkursów, a szczególnie gdańskiego, nasuwa się pytanie: jakie są osiągnięcia tych konkursów i czy możliwa jest realizacja tych osiągnięć w najbliższej przyszłości, a tym samym podniesienie poziomu pamiątkarstwa w Polsce.

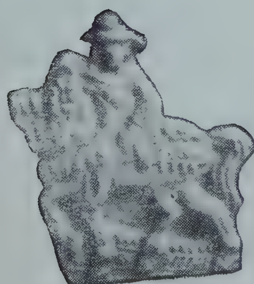


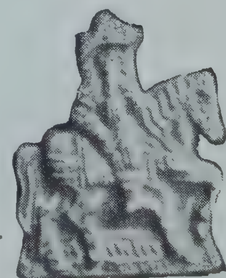


Wspomniane konkursy przebiegały w odmiennych warunkach — różne też były drogi, jakimi szły prace komitetów organizacyjnych i nadzorów artystycznych.

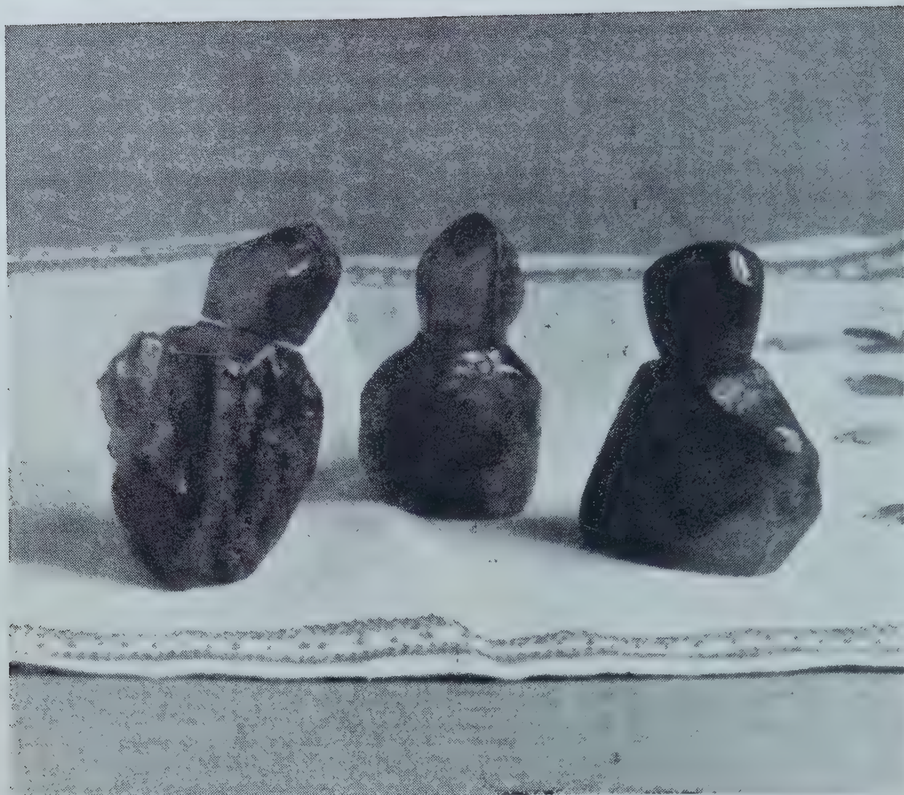
Na Podhalu pamiątkarstwo ma już swoje tradycje, gdyż istnieje prawie od pół wieku, dzięki temu też plon konkursu był obfity: nadesłano około 1.600 prac, w tym samych projektów sztuki ludowej około 60%. Jedną trzecią stanowiły prace uczniów szkół artystycznych i zawodowych, a tylko 8% prace artystów-plastyków.

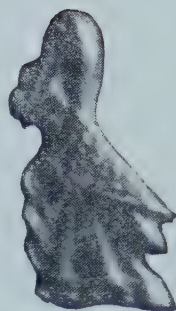
Głównym celem, jaki przyświecał Ministerstwu Kultury i Sztuki, było „uporządkowanie tej gałęzi przemysłu i skierowanie na tory, odpowiadające potrzebom mas pracujących Polski Ludowej", co wyraźnie podkreślili organizatorzy w katalogu zakopiańskiej wy-





Ryc. 2. Broszki ceramiczne wg. pierników toruńskich. Wyk. art. plast. Danuta i Witold Marciniakowie. (I nagroda WRN).





Ryc. 3. Flakoniki do perfum rzeźbione w naturalnej bryle bursztynu. Wyk. Jerzy Sankiewicz z Państw. Wytwórni Bursztynów (I nagroda Min. Kult. i Sztuki).





Ryc. 4. Serwetka haftowana przez art. ludową Władysławę Szlubach z Wdzydz (pow. kościerzyński).

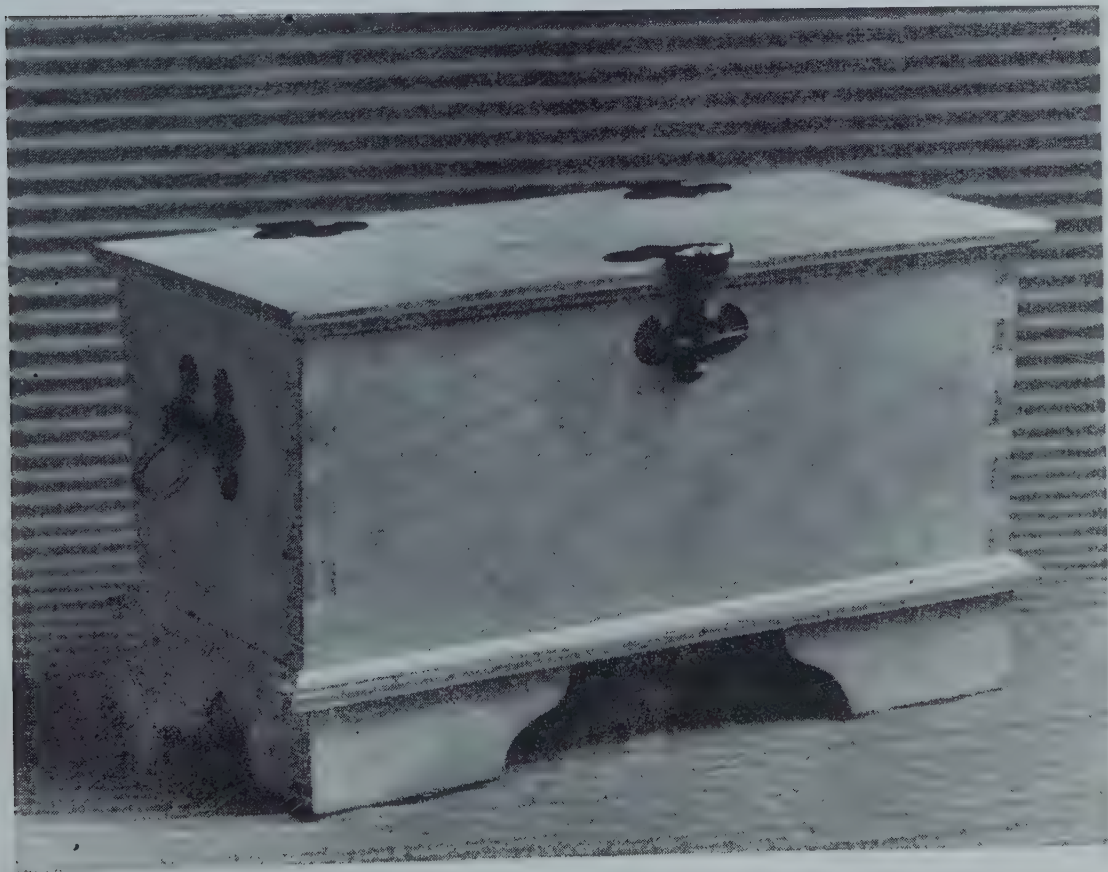






Ryc. 5. Pamiątkowe żetoniki z okazji 500-lecia przyłączenia Gdańska do Macierzy. Wyk. Marek Martens i Jacek Padlewski. (Nagroda PTTK).

Ryc. 6. Skrzynka na wzór skrzyni kaszubskiej. Produkcja z odpadków Państw. Fabryki Mebli w Gościcinie.



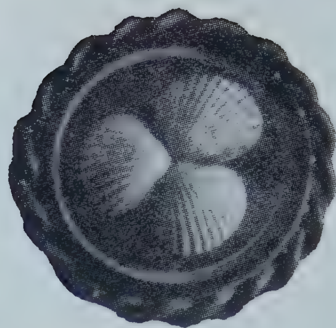
stawy pokonkursowej. Natomiast na Wybrzeżu pamiątkarstwo nie ma tradycji lub ma raczej złą, i dlatego też trzeba je budować od nowa, równolegle z wskrzeszaniem pięknej architektury gdańskiej, np. ul. Długiej.

Sztuka regionalna, która w większości swoich wyrobów może być pamiątkarstwem, nie zdoła na Wybrzeżu zaspokoić rosnącego zapotrzebowania w tej dziedzinie, gdyż liczy w tym regionie mniej twórców ludowych niż Podhale. Ilość prac nadesłanych przez twórców ludowych stanowi w Gdańsku tylko 36% ogólnej ilości prac otrzymanych przez sąd konkursowy.

A tymczasem liczba turystów z głębi kraju i z zagranicy rośnie z roku na rok.

Z tej pobieżnej analizy widać, że pamiątkarstwo na Wybrzeżu powinno być oparte o warsztaty CPLiA, jak również o prace artystów-plastyków i amatorów. Przemawia za tym fakt, że na drugi etap konkursu artyści-plastycy nadesłali 165 prac i że liczba artystów powiększyła się z 7 osób w pierwszym etapie do 23 osób w drugim etapie. Ta ilość prac artystów-plastyków jest niewątpliwym sukcesem, gdyż Komitet Organizacyjny i nadzór artystyczny niemało trudu włożyły w przełamanie niechęci plastyków do pamiątkarstwa.

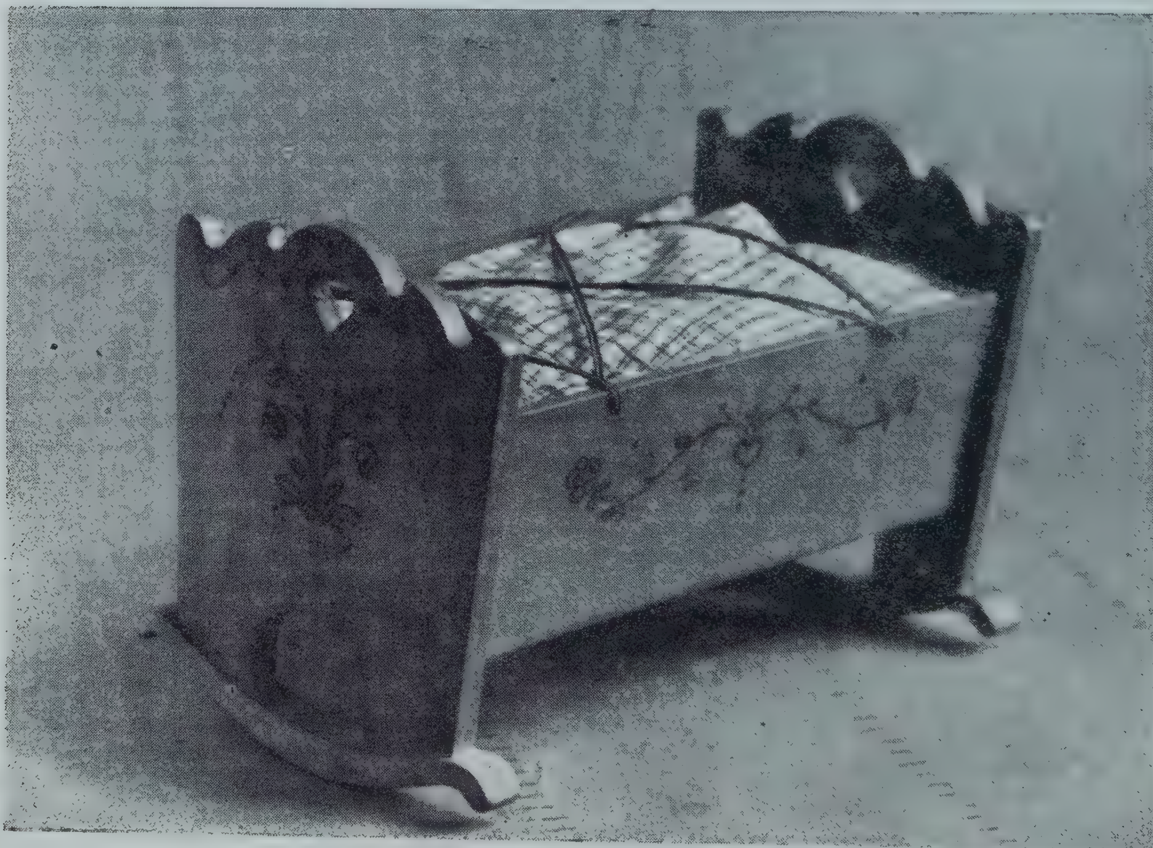
Pamiątkarstwo dla plastyków Ziem Odzyskanych i Wybrzeża, gdzie jeszcze pokutują gdzieniegdzie quasi-pamiątki, ongiś importowane z Turyngii i Bawarii, jest





Ryc. 7. Broszki. Muszelki i ceramiczna rybka w oprawach drewnianych. Wyk. amator Kazimierz Borkowski z Michelina (pow. włocławski).

Ryc. 8. Zabawka — kołyska kaszubska. Wyk. art. ludowa Otylia Szczukowska z Wejherowa.





Ryc. 9. Kasetka skórzana z herbem gdańskim. Wyk. Jerzy Górski i Jan Dembiński. (IV nagroda Komitetu obchodu 500-lecia przyłączenia Gdańska do Macierzy).

Ryc. 10. Torebka dziecięca: lalka kaszubska. Projektowała Ewa Padlewska. Zabawki: rybki morskie i żółwie. Projektowała art. plast. Irena Pikiel z Poznania.





Ryc. 11. Popielniczka. Projektował inż. Lesław Kiernicki, asystent wydz. arch. WSSP w Gdańsku.

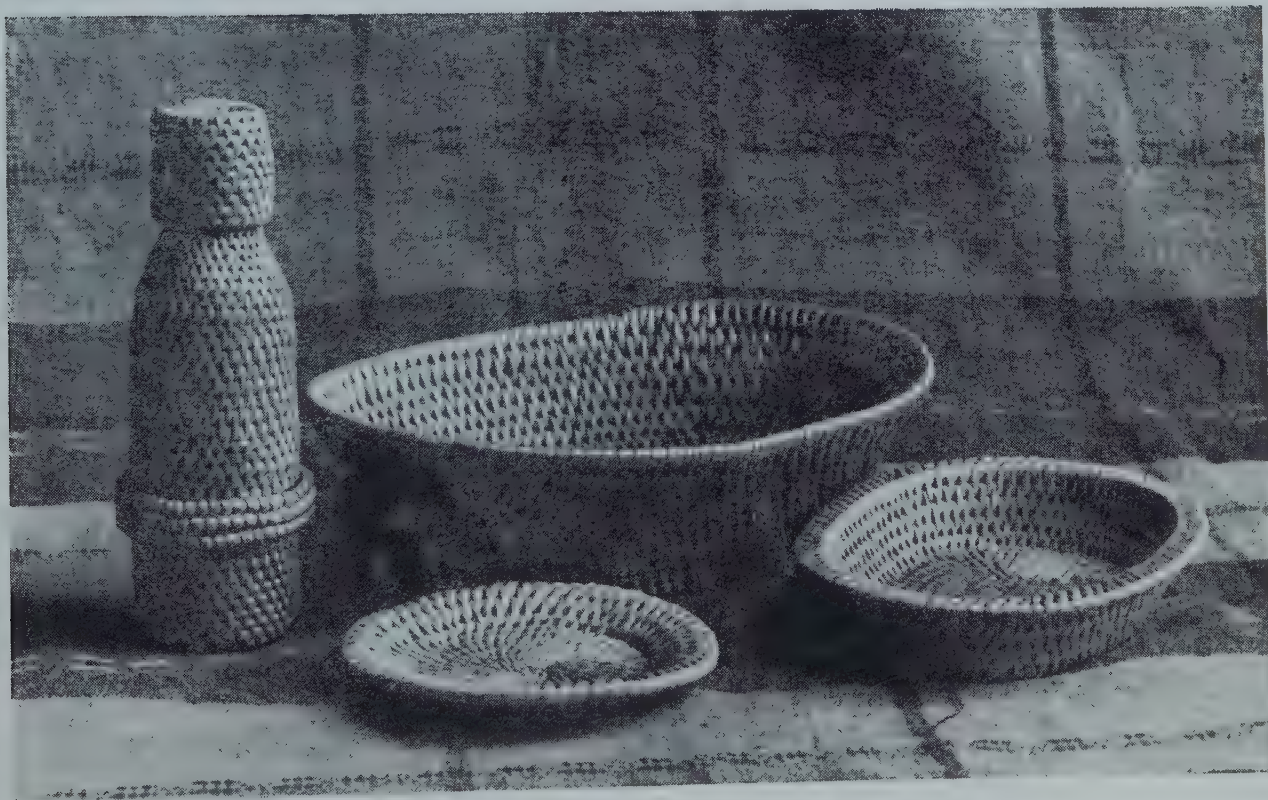
synonimem najokropniejszej dulszczyzny. Ale wielu plastyków doceniło wagę pamiątkarstwa i nadesłało swoje projekty. Na wystawie pokonkursowej są prace profesorów WSSP Włodzimierza Padlewskiego i Adama Smolany oraz asystentów Kiernickiego i Kosmacza. Z artystów-plastyków — Anna Smolanowa nadesłała precyzyjnie wykonane lalki etnograficzne oraz pełne dowcipu artystycznego rozwiązanie opakowania na ulubione przez dzieci muszelki, Anna Fiszerowa wykonała na konkurs techniką kołtrynową drukowane tkaniny, inż. arch. Tołkin wykonał kutą w srebrze broszkę, opartą o motyw architektoniczny gdański. Również i plastycy-amatorzy nadesłali sporo wzorów dobrych w pomyśle, a rozwiązanych z artyzmem; na pierwsze miejsce wysuwają się klocki „Budujemy stary Gdańsk" — praca studentów wydziału architektury Politechniki Gdańskiej — Ewy Padlewskiej i Marka Martensa, ciekawy flakonik do perfum, rzeźbiony w nieobrobionej bryle bursztynu (I nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki), wykonany przez Jerzego Sankiewicza z Państwowej Wytwórni Bursztynów, dalej kuta ręcznie, srebrna broszka z godłem Gdańska — praca Mariana Ogorzei z kuźni ZBM w Gdańsku oraz precyzyjnie wykonane wyroby skórzane o cechach artystycznych — prace Górskiego i Dembińskiego.

Z nadesłanych prac twórców ludowych szczególnie licznie reprezentowane było hafciarstwo. Widzieliśmy zarówno oryginalny haft w dawnym jego zastosowaniu, np. czepce ze złotogłowiem, jak też i próby nowego zastosowania haftu. Szczególnie interesujące wydają się próby przeniesienia złotogłowia z czepców na aksamitne gorsety — prace znanej hafciarki Zofii Ptach z Żukowa. Ciekawe też były różne próby zastosowania haftu kolorowego na serwetkach, chustkach, fartuszkach, pokazane przez hafciarki z powiatu Kościerzyna: Annę Liedtke, Matyldę Bławat i Władysławę Szlubach z Wdzydz, Halinę Grulkowską z Czartina i Józefa Podolskiego z Olpucha. Ładny biały haft i czepiec nadesłała Józefa Izdebska z Jegłownik (powiat Elbląg).

W porównaniu z dawną produkcją wymienionych hafciarek, nadesłane eksponaty wykazują znacznie większe zdyscyplinowanie kolorystyczne i uporządkowanie kompozycji. Jest to bezsprzeczną zasługą kursu, który w końcu ub. roku przeprowadziła CPLiA w porozumieniu z Ministerstwem Kultury i Sztuki. Kurs ten, prowadzony przez art.-plastyka Halinę Kintopf, przyniósł już — jak to można było stwierdzić — pierwsze rezultaty. Wydaje się, że jest to najlepszym rozwiązaniem sporów, które od dłuższego czasu pasjonują miłośników pięknej sztuki hafciarskiej na Wybrzeżu, dyskutujących zawzięcie tradycje kolorystyczne haftu kaszubskiego, ilość barw, którymi winien się on posługiwać, itp.

Drugim działem, nader bogato reprezentowanym na konkursie, były piękne plecionki z łupanego korzenia — Aleksandra Bruski z Lubnia (pow. Chojnice) oraz nieco odmienne w wyglądzie i technice wykonania plecionki z niełupanego korzenia — Heleny Knut i Jana Ostrowskiego z Wdzydz (pow. Kościerzyna). Zdaje się, że przemysł plecionkarski, mający na Kaszubach piękne warunki rozwoju, może znaleźć szersze

Ryc. 12. Gorsecik kaszubski haftowany złotogłowiem. Wyk. art. ludowa Zofia Ptachowa z Żukowa (pow. kartuski). (II nagroda Min. Kult. i Sztuki).



Ryc. 13. Plecionki z korzeni. Wyk. art. ludowa Helena Knut z Wdzydz (pow. kościerzyński).



Ryc. 14. Czepek kaszubski. Błękitne sukno z haftem ciemnobeżowym (złotogłowie zastępuje tu zwykła nić). Wykonała art.-plast. Anna Smolanowa

niż dotychczas zastosowanie w pamiątkarstwie. Tym bardziej, że możliwości stosowania plecionki są bardzo szerokie — dowodem chociażby pomysłowy pokrowiec na butelkę Heleny Knut.

Ceramikę ludową reprezentowały polewane dzbany i miski Józefa Kazimierczaka z Kartuz, prace Bronisława Jagielskiego z Gostyczyna (pow. Tuchola), solniczka i „dwojaczki" gilniane Bronisława Mrzygłoda z Kadyn oraz dość bogaty wybór prac Leona Necla, jednego z najpopularniejszych chyba w Polsce ludowych garncarzy. Necel, obok znanych powszechnie form, pokazał kilka nowych rozwiązań, wśród których na pozytywną ocenę zasługuje interesujący w kształcie dzbanuszek. Chybione natomiast wydają się próby kompozycji figuralnych. Artysta zatraca tu zupełnie dotychczasowy charakter swego warsztatu, tworzy słabe w formie kompozycje, pretensjonalne i zarazem nieudolne. Toteż przez sito eliminacji konkursowej nie przedostała się ani jedna z figurek wyobrażających polskie tańce ludowe, a jedyna reprezentowana na omawianej wystawie konkursowej (ryc. 15) razi umownością ujęcia twarzy, która nawet nie została szkicowo wymodelowana. Tani ten efekcik obniża wartość ładnie poza tym modelowanej figurki. Obawiam się, że nieudane próby są efektem nieprzemyślanych inspiracji z zewnątrz, inspiracji nie znajdujących dostatecznego pokrycia w świadomości twórczej samego Necla. Artysta może i powinien szukać nowych form, nowych sposobów wyrażenia nurtujących go treści, ale fałszywa jest chyba droga, powodująca całkowite zerwanie z dotychczasową tradycyjną formą i pchająca go ku naśladownictwu. Z zainteresowaniem będziemy oczekiwali twórczych, śmiałych prób, ale wynikających z rzeczywistej potrzeby samego Necla, opartych o jego wiedzę warsztatową i organicznie związanych z tradycją ludowej ceramiki kaszubskiej.

Gdy już mowa o ceramice, kilka słów o wybitnym garncarzu z Kartuz, Władysławie Meisnerze. Meisner, artysta oryginalny i ciekawy — przysłał na konkurs jedynie akwarelowy projekt pieca. Było to swoistą, twórczą demonstracją artysty, który pozbawiony jest możliwości realizowania swych prac w materiale. Dlatego trzeba zaapelować do terenowych władz CPLiA, aby pomogły wreszcie Meisnerowi, dały mu pracownię i piec garncarski. Niewielu dziś mamy garncarzy ludowych klasy Meisnera i nic nie może usprawiedliwić władz terenowych, które winny jak najprędzej pomóc artyście.

Z innych zakresów sztuki ludowej wymienić jeszcze trzeba ładnie, starannie wykonane zabawki — kaszubskie skrzynie i kołyski malowane. Wykonała je Otylia Szczukowska, należąca do grupy amatorów. Zarówno te zabawki, jak i malowane chustki czy wstążki, dają świadectwo więzi istniejącej między twórczością amatorów a tradycyjną sztuką ludową. Więź taka istnieje zresztą również i między sztuką ludową a twórczością zawodowych plastyków, którzy niejednokrotnie inspirują się prostotą, celowością i pięknem ludowego rzemiosła artystycznego. Dowodem jest śliczny, prościutko zrobiony czepek sukienny art. plastyka Anny Smolanowej, w którym drogie i pyszne złotogłowie zastąpiła zwykła nić. Artystka wskazała, jak się zdaje, ciekawą drogę praktycznego i ładnego wprowadzenia motywu ludowego do współczesnego stroju.

Jak więc widać, konkurs przyniósł wiele ciekawego materiału i może nasunąć niejeden pomysł dalszego zużytkowania zgromadzonych wzorów czy prac.

Ale teraz zachodzi pytanie: jak utrwalić te osiągnięcia? Oczywiście, że na to pytanie przede wszystkim powinna odpowiedzieć CPLiA — zwiększeniem planu produkcji pamiątek. Ale tu napotykamy przeszkody, gdyż, jak nas informowano na sądzie konkursowym, pamiątkarstwo w planach produkcyjnych CPLiA jest zagadnieniem marginesowym. Pamiątkarstwo zajmuje w planach tak skromną pozycję, że były trudności z wykonaniem planu kwartalnego w spół-

dzielniach, które wzięły udział w konkursie i opracowywały nowe wzorce. Dlatego też sąd konkursowy zwrócił się z apelem do Ministerstwa, ażeby spowodowało zwiększenie w planach na rok 1955 produkcji pamiątek przez CPLiA.

Drugim nie rozwiązanym zagadnieniem jest sprawa zaopatrzenia plastyków-wytwórców, członków ZPAP — w surowiec. Dostarczenie surowca bezwzględnie zwiększyłoby udział plastyków w pamiątkarstwie. Z inicjatywy Komitetu Organizacyjnego konkursu gdańskiego, sekcja AWiD ZPAP w Gdańsku rozpracowuje tę sprawę.

Zwiększona masowa produkcja pamiątek przez CPLiA, zwiększona liczba plastyków pracujących dla pamiątkarstwa — nie rozwiąże sprawy ustawienia pamiątkarstwa na właściwym poziomie, dopóki nie będzie na szczeblu wojewódzkim kontroli pamiątek, i to tych najtańszych, najłatwiej trafiających, dzięki cenie, do masowego odbiorcy — pamiątek, które są sprzedawane przez „Ruch", MHD i częściowo PTTK. Byłoby pożądane stworzenie na szczeblu wojewódzkim komisji ocen artystycznych i wprowadzenie dla każdej pamiątki licencji uprawniającej do ukazania się w sprzedaży.

Przy spełnieniu tych warunków pamiątkarstwo osiągnie właściwy poziom i stanie się skutecznym środkiem wyrobienia estetyki, podniesienia smaku i wymagań masowego odbiorcy.



Ryc. 15. „Kaszubska białka". Rzeźba ceramiczna. Wyk. art. ludowy Leon Necel z Chmielna (pow. kartuski).

Fotografował Edmund Zdanowski. Ryc. 14 fot. „Fotoplastyka".

NIEMIECCY ZBIERACZE GÓRNOŚLĄSKICH PIEŚNI LUDOWYCH

ARTUR WYCISK

Zakazy śpiewania i rozpowszechniania niektórych pieśni były najstarszym świadectwem żywotności śląskiej pieśni ludowej. Wskazuje na to „Liber proclamationum" Ferdynanda I z 25 października 1512 r.[1]. Rada wrocławska zakazała w związku z tym śpiewania pieśni nieprzyzwoitych lub godzących w osobę księcia śląskiego. W pięćdziesiąt lat później z proklamacji z dnia 28 marca 1564 r. dowiadujemy się, że „pieśni nabożne i inne godziwe nie podlegają temu zakazowi".[2] Surowo zabroniono nie tylko śpiewania pieśni o „niegodziwej" treści, ale nawet urządzania zebrań które sprzyjały rozwojowi i krzewieniu się tego rodzaju pieśni. Chodziło tu głównie o zwyczaj zebrań w celu przędzenia lnu, gdzie zabawiano się śpiewaniem wesołych pieśni i różnego rodzaju opowieściami. Zebrania były zakazane na przestrzeni ostatnich pięciu wieków. Zakaz obejmował cały Śląsk: motywowano go troską o dobro moralne młodzieży chłopskiej a także obawą możliwości pożarów.[3] Ostatni zakaz schodzenia się i śpiewania przy przędzeniu lnu pochodzi z 1839 r.[4]

Dopiero w pierwszych dziesiątkach ubiegłego stulecia zaczęło się pojawiać prawdziwe zainteresowanie poezją ludu śląskiego. Gorącym entuzjastą śląskiego folkloru był przede wszystkim nauczyciel ludowy Józef Lompa, którego bogaty, ponad 1000 pieśni śląskich obejmujący zbiór częściowo włączył Kolberg do swojego dzieła. Lompa, podobnie jak i Juliusz Roger — z zawodu lekarz z Wirtembergii, zbierali pieśni górnośląskie z amatorstwa. Nowy etap pracy w tej dziedzinie rozpoczyna A u g u s t y n H e n r y k H o f f m a n n v. F a l l e r s l e b e n (1798—1874), znany poeta niemiecki, autor hymnu narodowego.[6] Zachęcony przykładem swoich poprzedników przystąpił zrazu do zbierania niemieckich, a potem dolno i górnośląskich pieśni ludowych z wyraźnym planem wydawniczym. Owocem — było pierwsze jego dzieło klasyczne pt. „Schlesische Volkslieder mit ihren Singweisen" (Śląskie pieśni ludowe z melodiami). Był to rok 1842.

Hoffmann v. Fallersleben podróżował wiele. W czasie podróży zbierał nie tylko ludowe, lecz i wszelkie inne pieśni — np. studenckie. W roku 1823 widzimy go na Śląsku — we Wrocławiu, gdzie pracuje jako kustosz biblioteki uniwersyteckiej. W parę lat później obejmuje na tymże uniwersytecie katedrę języka niemieckiego. Owocem jego pobytu we Wrocławiu są właśnie wspomniane zbiory ludowych pieśni śląskich. Od 1860 r. jako bibliotekarz księcia raciborskiego nawiązuje kontakt z innym zbieraczem polskich pieśni górnośląskich — J. Rogerem, z którym łączy go serdeczna przyjaźń. Zanim jednak do ich współpracy nad polską pieśnią ludową doszło, ogłasza Hoffmann v. Fallersleben jeszcze we Wrocławiu „Odezwę do zbierania polskich pieśni ludowych" (Aufforderung zur Sammlung polnischer Volkslieder). Odezwa ukazuje się lutym 1828 roku w „Schlesische Provinzialblätter". Tam to czytamy: „Dwaj na Górnym Śląsku mieszkający sympatycy literatury polskiej postanowili przygotować do druku wybór dobrych polskich pieśni ludowych. Wydawcy zamierzają zebrać dobre polskie pieśni ludowe Górnego Śląska i przekazać je potomnym, usunąć z ust po polsku mówiącego ludu wiejskiego te pieśni, które są niemoralne i pozbawione sensu, a zastąpić je klasyczną i popularną pieśnią, by podnieść smak i poczucie piękna ludu". W dalszym ciągu odezwy Hoffmann v. Fallersleben wyraża nadzieję, że jego apel zyska uznanie muzyków władających językiem polskim, jak i również Polaków (National-Polen), i prosi, by zbieraniem pieśni zajęli się przede wszystkim nauczyciele, a posiadane lub zebrane pieśni przesyłali do redakcji, podając swoje nazwisko, zawód i miejsce zamieszkania. Wreszcie dowiadujemy się, że nazwiska zbieraczy będą każdorazowo w czasopiśmie opublikowane, a czysty zysk z wydrukowania pieśni zasili kasę tejże redakcji.

---

[1] Obecnie znajduje się w Miejskim Archiwum we Wrocławiu.

[2] F. Günther. Zur Geschichte der schlesischen Volksliedforschung. 1915 r. 4—5.

[3] Schlesische Provinzialblätter 1829. (Dodatek z czerwca s. 183).

[4] Amtsblatt der Regierung Oppeln. 1839 s. 282—284.

[5] Augustyn Henryk Hoffmann v. Fallersleben napisał pieśń „Deutschland, Deutschland über alles..." w sensie najczystszego patriotyzmu oddając myśl, że dla człowieka najdroższą rzeczą ponad wszystko na świecie jest jego ojczyzna. Pieśń ta została przechwycona przez burżuazję niemiecką, która zgodnie ze swym rozwojem nadała jej sens imperialistyczny. I to było przyczyną odrzucenia jej przez NRD jako hymnu narodowego, mimo postępowej treści tej pieśni, i zdecydowania się na nowy hymn napisany przez J. Bechera. Odwrotnie w Niemczech Zachodnich — Adenauer świadomie, ze względu na imperialistyczną tradycję tej pieśni, przywrócił jej rolę oficjalnego hymnu Trizonii. W tej sytuacji nie można mówić o Fallerslebenie jako o twórcy hymnu narodowego, lecz jako o autorze pieśni przechwyconej przez burżuazję niemiecką, wbrew intencjom autora, jako hymnu pychy i buty niemieckiego imperializmu. (Wypowiedź Edmunda J. Osmańczyka).

Z odezwy wynika, że polskie pieśni ludowe były w tym czasie na Górnym Śląsku bardzo popularne — nie wszystkie jednak odpowiadały „moralności i smakowi" zbieraczy. Autor nie wyyjaśnia bliżej owego kryterium wyboru.

Apel przebrzmiał bez echa. Nauczyciele milczeli. Hoffmann v. Fallersleben nie daje za wygraną i ogłasza nowy apel w czasopiśmie przez siebie założonym i wydawanym: „Monatsschrift von und für Schlesien" (Miesięcznik dla i o Śląsku).[6] Miesięcznik wychodzi tylko przez jeden rok (1829). Tu znajdujemy trzy polskie pieśni górnośląskie, z których jedną dostarczył znający dobrze Śląsk, J. S. Bandtkie, profesor U. J. w Krakowie, a pozostałe, z melodiami — student J. Rzepka. Pieśni te pochodziły z powiatów olawskiego, raciborskiego i kozielskiego. Dopiero później Hoffmann v. Fallersleben przetłumaczył je na język niemiecki. Pieśń, którą Hoffmannowi nadesłał profesor Bandtkie, opublikowano w całości. Później pierwszą tylko zwrotkę przedrukował w swoim zbiorze Roger pod nr. 331.[7]

POLSKA PIEŚŃ Z POWIATU OLAWSKIEGO NA ŚLĄSKU

Od Olawy deszcz idzie,
Moy maluśki nie przyidzie;
O nie przyidzie, nie przyidzie,
Odmowili go ludzie.

Wiem ia ptaszka w lesie,
Malowane jayka niesie,
Jedne białe, drugie szare,
U Ratowic dziewki stare.

U Laskowic sa młodziuśkie
Mają cukrowe gębuśki,
Kiedy iedną pocałuię,
Trzy niedziele cukier czuię!

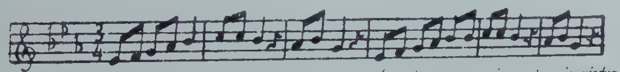
Nie weź sobie Dupinionkę,
Nie będziesz miał harną żonkę,
Weź ty sobie Laskowiankę,
Będziesz ci miał harną żonkę.

Kochay mię, ja ciebie
Nie żyimy bez siebie,
Czy na łożu, czy na lawie
Wszystko to po iedney sprawie.

Fraszka, fraszka miliony
Nie chcę złota tylko żony!
Kochay mię, ja ciebie,
Nie żyimy bez siebie.

Fraszka, fraszka sto tysięcy
Dobra dziewka warta więcey,
Kochay mię, ja ciebie,
Nie żyimy bez siebie.

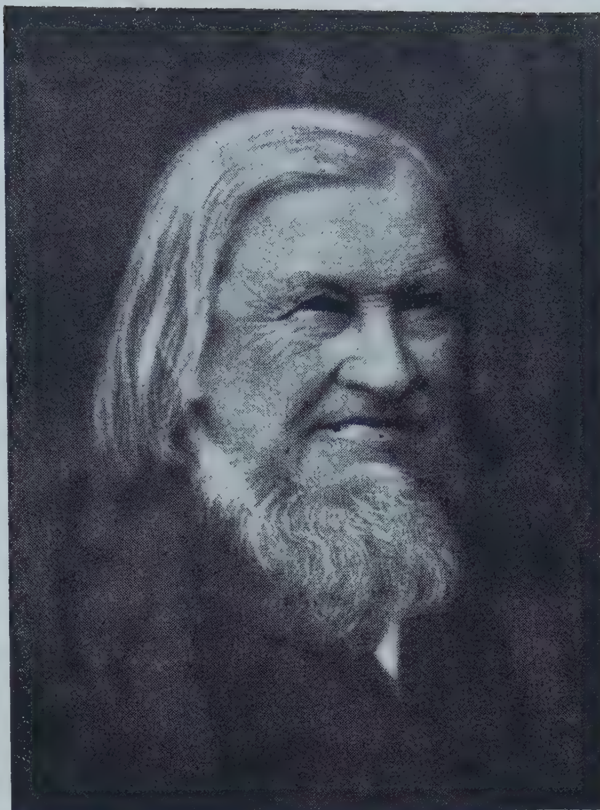
Następne dwie pieśni, zanotowane przez Rzepkę, pochodzą: pierwsza z Raciborskiego, druga ze Starego Koźla. Oto ich brzmienie w oryginale[8]:





O ZAIĄCZKU

Siedzi zaiączyk pod miedzą
A myśliwcy o nim nie wiedzą,
Siedzi zaiąc medytuie
Testament sobie zpisuie śmiertelny.



Ryc. 1. Augustyn Henryk Hoffmann v. Fallersleben (1798 — 1874), znany poeta niemiecki, zbieracz pieśni śląskich.

A w czym ia się to zawinił
I coż za zwierza mizernego
Gonią, tłuką niewinnego iak zboycy.
Ogrodniczek na mnie powiedział
Iżem mu szczypeczki zogryzał.
A ia w kapusteczce siadał
Tylko po listeczku ziadał iako pan.
A gońcy się na mnie udali
Rozpuścieli na mnie ogary,
Hayda, hayda, hayda sasa,
Juźcić zaiączek u lasa we strachu.
Juźcić zaiączek w poł lesie,
Na myśliwców ogon podniesie,
A wy charty i myśliwcy
Gońcie mnie terazki wszyscy
Jam jest pan w lesie sam.[9]

ŹLE ŚCIELESZ

Źle ścielesz, źle ścielesz,
Kochaneczko, źle ścielesz.
Gdybyś była dobrze słała
To byś mnie była dostała,
Źle ścielesz, kochaneczko, źle ścielesz!

Pchła mnie słómka pod kolonka,
Nie będziesz ty moia żonka,
Poyde sobie szukać inej
Milszej nad ciebie dziewczyny,
Źle ścielesz, moia miła, źle ścielesz.

---

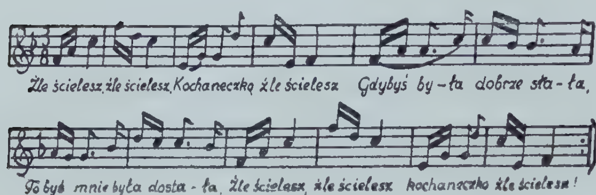
[6] Monatsschrift von und für Schlesien. 1829 s. 237—238.
[7] J. Roger: Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku z muzyką. Wrocław 1863.
[8] Monatsschrift o.c. s. 486—90.
[9] Pieśń tę podał Roger, o.c. nr 67, z inną jednak melodią.

Zaśpiewam iej, kochaneczkô,
Otwórz mi twe okieneczko,
Uchyl mi go w ogrodeczku,
Rzucać będę po kwiateczku,
W północy, kiedy leżysz w łóżeczku.

Me śpiewanie ią ocuci,
Ona słucha kto iej nuci:
Nie masz w całej wiosce inej
Śliczniejszej nad cię dziewczyny,
Uchyl no, uchyl, miła dziewczyno.

Nie możesz ty — płynie rzeczka,
A ia się boię taciczka,
Boię się też i mateczki
Choćbym rada twe kwiateczki —
Nie mogę, uchylić ci nie mogę.

Przez rzeczke ia wnet przepłynę
Ważąc życie za dziewczynę!
A gdy ciebie nie dostanę
Cierpieć muszę wielką ranę —
Któż będzie, któż łóżeczko słać będzie? —



To były pierwsze niemieckie próby zbierania polskich pieśni ludowych. Dalsze pieśni ukazały się w różnych odstępach czasu w tłumaczeniu niemieckim; wydrukowano je w czasopismach śląskich: „Schlesische Provinzialblätter" [10], „Breslauer Sonntagsblatt" [11] i „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde" [12]. W tym ostatnim czasopiśmie O. Böckel w artykule „Pieśń ludowa polskich Górnoślązaków a niemiecka poezja ludowa" (Das Volkslied der polnischen Oberschlesier, verglichen mit der deutschen Volkspoesie) stara się zestawiać polskie z niemieckimi. Poza tym pieśni polskie w przekładzie na niemiecki umieszczały „Schlesien"[13], „Oberschlesien"[14] i „Oberschlesien Heimat" [15]. Tamże ukazały się artykuły o pieśniach polskich, a między innymi: Urbanka „Polska pieśń ludowa na Górnym Śląsku" z melodiami; B. Heinla „Polska pieśń ludowa na Górnym Śląsku" i Pawła Grossmanna „Górnośląski hymn narodowy", który autor wywodzi od pieśni „Tam na błoniu..."

Opublikowane pieśni nie przedstawiają dla nas specjalnej wartości, gdyż brak nam oryginałów polskich.

Od tego czasu zainteresowanie się pieśnią ludową wzrasta. Różni zbieracze przystępują do pracy. Przeważnie są to jednak tłumacze zbiorów J. Rogera. Hoffmann v. Fallersleben w „Schlesische Provinzialblätter" tak pisze[16]:

„W roku 1828 ukazała się w Schlesische Provinzialblätter... odezwa wzywająca do zbierania polskich pieśni ludowych Górnoślązaków. Odezwa przeszła bez echa i o ile wiem nie było o tym już więcej mowy... Dopiero w nowszych czasach udało się zrealizować już dawno zamierzone przedsięwzięcie. Dzięki niestrudzonej gorliwości udało się Panu Radcy Sanitariuszowi dr J. Rogerowi w Rudach Wielkich sporządzić treściowo bogaty zbiór polsko-śląskich pieśni ludowych, który wszystkim wymaganiom takiego przedsięwzięcia zadość uczyni... Rdzenni Polacy i inni Słowianie nie będą mogli teraz i w przyszłości wyrażać się o tym dialekcie pogardliwie, tylko przekonają się o tym, że ten słowiański dialekt ma te same narzecza i zasługuje z powodu swojego specyficznego wyrazu i formy na szczególne poważanie. Na razie, w tej początkowej fazie chodzi nam o to, by przyjaciołom pieśni i muzyki ludowej zwrócić uwagę na tego rodzaju zjawiska..." Tak to późniejszy tłumacz zbioru Rogera scharakteryzował prace nad zbieraniem polskich pieśni ludowych na przestrzeni ok. czterdziestu lat (1828—1862). Na pierwsze miejsce — jak wyżej wspomniał Hoffmann — jako zbieracz wysuwa się spośród Niemców J. Roger, który już wtedy współpracował z Hoffmannem v. Fallersleben nad tłumaczeniem pieśni polskich na język niemiecki. Nie wiemy, czy pracę dokończono, bo ukazał się jedynie wybór złożony z 25 pieśni w książce pt. **„Ruda, Polnische Volkslieder der Oberschlesier"** wydanej w 1865 r. w Kassel, Freyschmidt (Ruda, polskie pieśni ludowe Górnoślązaków). Rękopisy dalszych czternastu pieśni górnośląskich tłumaczonych przez Hoffmanna posiada Biblioteka Miejska we Wrocławiu.

Pierwszym zbieraczem górnośląskich pieśni ludowych na szerszą skalę był przede wszystkim J. Roger, Niemiec z pochodzenia, z zawodu lekarz. Urodził się w Niederstossingen w Wirtembergii dnia 28 lutego 1819 roku. Na Górny Śląsk sprowadził go książe raciborski Wiktor I, aby ratował tu jego poddanych, zapadłych na straszną w owym czasie chorobę — tyfus głodowy. Pobytowi Rogera na Górnym Śląsku zawdzięczamy właśnie omawianą już książkę pt. **„Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku z muzyką"** wydaną w języku polskim w roku 1863 we Wrocławiu. Przed wydaniem tego rzadko spotykanego obecnie dzieła Roger nauczył się języka polskiego i zapoznał się z pieśniami polskimi, litewskimi, ruskimi oraz z pracami Kolberga i Lompy. Zbiór swój zaopatrzył bardzo interesującą przedmową, w której pisze, że lud górnośląski jest polski, zwłaszcza po wsiach, i że język i duch jego nie zaginą, dopóki pieśń polska rozbrzmiewać będzie po ziemi górnośląskiej. Charakterystyczne te słowa, napisane przez Niemca życzliwego dla Polaków, przytaczam w wyjątkach[17]:

„Niniejsze pieśni zbierano między ludem polskim Śląska Górnego... Na próżno szukaliśmy tych pieśni po miastach; tam bowiem po większej części panuje język niemiecki, zdarza się nawet, że dzieci mieszczańskie nie rozumieją mowy polskich rodziców swoich Ale lud wiejski górnośląski prawie wszędzie w przeważającej większości jest polski. Włościanin polski osiadły na małym piaszczystym polu, wśród wielkich borów, w chałupce słomą pokrytej, gruszami i lipami otoczonej, tu matka uradowana polskimi słowy wita swoje pierworodne, tu w szkółce nauczyciel po polsku daje dzieciom początków wiedzy i z kazalnicy ksiądz polską mową opowiada ludowi boskie nauki. Na tych piaszczystych polach wyrosły wonne kwiaty pieśni

---

[10] Roczniki: I, III (391, 469, 513), V (479, 546, 672, 731), VII (313, 365), VIII (25, 80), X (355, 405), XI (41).
[11] Rok 1882 s. 3c.
[12] Rocznik XI (88) 40—65.
[13] Roczniki: I (212), V (339).
[14] Rocznik X (238, 285, 329).
[15] Tom II s. 136; III, 44; V, 16; VI, 151.
[16] Schlesische Provinzialblätter, 1862 s. 510—511.
[17] J. Roger, o.c. — wstęp.

gminnej; tam mieszkali wieszcze wśród ludu i z ludem, którzy najliczniejsze wyśpiewywali piosnki; tam żyli skromni kompozytorowie, których imiona dawno przebrzmiały lub może nigdy znane nie były, ale ich nuty, orzeźwiające duszę i serce, nie zaginą dopóki lud żyć będzie...

Pieśni te po większej części wprost z ust ludu spisane przeze mnie, przez moich przyjaciół i inne osoby, które udało mi się nakłonić do zebrania pieśni. Jak wszędzie, tak i tu, po wsiach płeć żeńsk głównie zachowuje pieśni gminne; to też piosnki moim zbiorem objęte prawie wszystkie pochodzą z ust niewieścich, a niejedna ręka kobieca spisała dla mnie piosnkę ulubioną...

...Co do języka pieśni, uważny czytelnik przekona się, jak niedorzeczny jest przesąd dosyć rozpowszechniony, mowę polskich Górnoślązaków ogłaszający zepsutym dialektem języka polskiego. Bo lubo liczne giermanizmy wcisnęły się do górnośląskiej polszczyzny (podobnie jak galicyzmy do innych języków nowożytnych), a w niektórych okolicach, gdzie polszczyzna od dawna styka się z czeszczyzną, wpływ języka czeskiego mocno czuć się daje; z tym wszystkim jednak mowa polskich Górnoślązaków w ogóle jest tym samym językiem, jakim mówi wiejski lud polski za krańcami Górnego Śląska... Jeśli dzieło Niemca potrafi, choćby cokolwiek, rozproszyć mgłę, jaką przesądy zaciemniają lud polski Górnego Śląska i język jego, oraz przyjemniejsze światło rozlać po jego miłym życiu duchowym, które się w pieśni objawia nieciśnione i niezgłumione wpływem świata zewnętrznego — będzie to swoistą wynagrodą pracy i trudów towarzyszących dopełnieniu zbioru pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku."

Jak widać, Roger nie podzielał haseł pruskich, zdążających do wynarodowienia polskiego ludu i jego języka, a jako Niemiec dążył do utrzymania dobrych stosunków z tym ludem i do utrzymania polskiej ludowej kultury. Niestety, nie będziemy mogli tego powiedzieć o innych Niemcach, którzy również interesowali się pieśnią ludową Górnego Śląska.

„Roger — powiada jego biograf i tłumacz pieśni polskich na język niemiecki, F. Jędrzejewski — był uczonym i lekarzem z zawodu, znanym ludowi górnośląskiemu. W latach, kiedy Górny Śląsk nawiedził tyfus głodowy (1847—48), był on zawsze gotów „spieszyć do ubogich i najuboższych, często brudnych chat, do chorych, by pomóc wszędzie, gdzie tylko mógł".[18] Nigdy nie brał honorarium od swoich pacjentów, przeciwnie, obdarzał ich obficie a nawet w ich imieniu prosił pracodawców o pomoc materialną. Na tym się jego pomoc nie kończyła. Nie mogąc patrzeć na ciasny i brudny domek, który książe raciborski przeznaczył na szpital dla swoich robotników rolnych i ich rodzin, postanowił szpitalik ten powiększyć, zaopatrzyć w większą ilość łóżek i stworzyć w nim lepsze warunki higieniczno-sanitarne. Dokonał tego w roku 1858 w Rudach Wielkich za Gliwicami. Inny szpital, założony przez niego w Raciborzu, otworzył swoje bramy dla najbiedniejszych, a po śmierci Rogera, w

[18] Fr. Jędrzejewski: Dr J. Roger, ein Freund und Wohltäter Oberschlesiens. Siemianowice 1912. „Wir Schlesier" Rocznik IV—V, 1924—25 s. 293 (omówienie dzieła).



Ryc. 2. Juliusz Roger (1819 — 1865), z zawodu lekarz, zbieracz pieśni śląskich.

1869 roku otrzymał od jego imienia nazwę „Szpitala Juliusza" („Juliuskrankenhaus"). I na tym odcinku pozostawił Roger dobrą pamięć i udowodnił czynem, że oba narody mogą sobie pomagać i dążyć wspólnie do postępu i dobrobytu ludzkości. Roger zmarł nagle dnia 7 stycznia 1865 r. w 46 roku swego ofiarnego życia. Dobrze scharakteryzowano go w komunikacie pośmiertnym: „miał gorące serce i zawsze ukazywał gotowość spieszenia z pomocą ludziom cierpiącym".[19]

Toteż śmierć jego zaskoczyła biednych i rzesze sierot. W „nekrologu zakładu sierot w Liskach"[20] czytamy: „Już nigdy miłujące i zatroskane Twoje serce nie zbliży się do łoża cierpienia, nigdy litość Twa nie znajdzie już drogi do chat opuszczonej biedoty".

O Rogerze jako zbieraczu pieśni ludowych Górnego Śląska tak pisze Jędrzejewski: „Roger szedł od wsi do wsi, od domu do domu — na pola, do lasu i wszędzie, gdzie tylko byli ludzie, by wsłuchać się w pieśni i je zanotować".[21] Pokaźny zbiór Rogera zawiera 546 pieśni w tomie o objętości 271 stron. Pieśni te odtwarzają wszystkie strony duchowego życia ludu górnośląskiego, jego uczucia, pragnienia, tęsknotę i smutek, dolę i niedolę. Wiele z nich ma zabarwienia archaiczne i pozwala wniknąć w stare zwyczaje ludowe. Wszystkie pieśni podzielone są na 18 grup o zwartej tematyce treściowej, a mianowicie: „wojackie, myśliw-

[19] Tamże s. 106.
[20] Tamże s. 107.
[21] Tamże s. 10.

skie, pasterskie i rolnicze, rzemieślnicze i młynarskie, weselne, małżeńskie, pijackie, cygańskie, ballady i pieśni miłosne, wiosenne, pożegnalne, majowe, kolędowe, zwierzęce oraz inne o rozmaitej treści — poważne i żartobliwe".[22] Dokładnie 300 pieśni ma melodie, które zapisał nieodłączny towarzysz Rogera — muzykolog E. Richter. Zarówno treść tych pieśni, jak i ich melodie stanowią kopalnię materiałów do badań psychiki i charakteru ludu górnośląskiego.

Zbiór pieśni polskich Rogera nie byłby może tak się spopularyzował i tak zainteresował późniejszych zbieraczy, gdyby nie wspomniany już Jędrzejewski, zniemczony Pomorzanin, autor kilku rozpraw o folklorze i ludności Górnego Śląska. Ustosunkowanie się jego do sprawy polskiej nie jest w tych rozprawach pozytywne. Mimo to zasługa Jędrzejewskiego dla śląskiej pieśni ludowej polega na spopularyzowaniu dzieła Rogera i zachęcaniu do dalszego zbierania polskich pieśni. Sam opublikował ich sporo w tłumaczeniu Hoffmanna v. Fallerslebena, Erbricha, Weissa i innych. Pieśni te wyszły w roku 1912 w jego pracy: „Dr J. Roger, ein Freund und Wohltäter Oberschlesiens" (Dr J. Roger, przyjaciel i dobroczyńca Górnego Śląska). Książka doczekała się w roku 1925 drugiego, nieco zmienionego wydania pod tytułem „Oberschlesische Volkslieder nebst Anhang: Julius Roger" (Górnośląskie pieśni ludowe z dodatkiem: Julius Roger). Oba dzieła zawierają spis źródeł naukowych, które pozwalają nam wniknąć w życie kulturalne ludności Górnego Śląska, zwłaszcza zamieszkałej w Rudach Wielkich i okolicy, oraz zorientować się w stosunkach panujących w drugiej połowie XIX wieku na Górnym Śląsku. S. Muthreich pisze o Jędrzejewskim, że „perły prawdziwego ludoznawstwa" byłyby uległy zapomnieniu, gdyby nie odszukał on miejscowości, w której działał Roger, i gdyby nie zainteresował się samym Rogerem i jego sposobem zbierania pieśni. Pierwszy nakład pracy Jędrzejewskiego został bardzo szybko wyczerpany. Drugie wydanie długo się nie ukazywało, ponieważ rzekomo brak było środków na druk.[23]

Drugim tłumaczem po Hoffmannie v. Fallersleben był nauczyciel szkoły głuchoniemych Emil Erbrich. Przetłumaczył on ponad 200 pieśni pochodzących ze zbiorów Rogera. Większość tych pieśni ukazała się w dwóch jego książkach, a mianowicie: **„Album polnischer Volkslieder der Oberschlesier"** (Album polskich pieśni ludowych Górnoślązaków) i **„Straduna, polnische Volkslieder der Oberschlesier"** (Straduna, polskie pieśni ludowe Górnoślązaków). Oba dziełka wyszły we Wrocławiu, pierwsze w 1869, drugie w 1891 roku. Pierwsza książka zawiera 59 pieśni, druga 109. Łącznie przygotował Erbrich 168 polskich pieśni ludowych w tłumaczeniu niemieckim. „Albumem" swoim Erbrich zamierzał zrobić miłą niespodziankę Niemcom zamieszkałym na Górnym Śląsku. Poucza ich przy tym, że liczba polskiej ludności na Górnym Śląsku jest bardzo znaczna i ludność ta góruje nad inną (niemiecką) ludnością tu zamieszkałą. Należy rozproszyć liczne przesądy pokutujące w narodzie niemieckim co do języka tego ludu, tzn. języka polskiego. Nastąpić to może, jego zdaniem, przez głębokie zainteresowanie się pieśniami ludowymi. Lud polski Górnego Śląska, otoczony przez Niemców, Morawian i Czechów, już wcześnie został politycznie oderwany od Polski i ulegał wpływom narodów sąsiednich. Ogólnie jednak biorąc — powiada dalej Erbrich[24] — mało tylko różni się język górnośląski od języka polskiego... Jeżeli odrzucimy liczne i różnorodne germanizmy, które w potocznej mowie z Niemcami językowi temu zostały narzucone, i jeżeli podkreślimy niektóre archaizmy, które... język upiększają, to wtedy... trudno nam będzie sprzeciwić się zdaniu doświadczonego Bandtkiego, uważającego, że między górnośląskim dialektem a właściwym językiem polskim jest taka różnica, jak np. pomiędzy językiem niemieckim a dialektem szwabskim albo saksońskim". Ówczesne stosunki, jak i charakter ludowy — stwierdza następnie Erbrich[25] — spowodowały, że poziom kulturalny tego ludu jest niższy od niemieckiego, ponieważ oba narody, tak niemiecki jak i polski — tylko powierzchownie na ten lud oddziaływały i żaden z nich nie wziął nad nim góry. Język niemiecki może w przyszłości stać się językiem inteligencji, ponieważ jest on przedmiotem głównym w szkole i wdziera się coraz bardziej do życia publicznego, a tym samym do ludu wiejskiego, który coraz bardziej traci łączność ze swoją macierzą. Język niemiecki i jego kultura wypiera coraz bardziej właściwości, obyczaje i zwyczaje Górnoślązaków.[26]

Zdania swojego o pieśni i ludzie górnośląskim nie zmienił Erbrich i w drugiej swojej książce poświęconej pieśniom ludowym (Straduna). Dodaje tylko do poprzednich uwag, że pieśń ludowa ma znaczenie trwałe i ani „chwila dnia", ani przesądy dotąd pokutujące na Górnym Śląsku nie wpłynęły niekorzystnie na sposób myślenia Górnoślązaków.[27]

Spośród innych tłumaczy polskich pieśni ludowych na szczególne wyróżnienie zasługuje Albert Weiss. Znany jest jako tłumacz utworów słowiańskich w ogóle, a jako tłumacz pieśni ludowych Górnego Śląska zajmuje pierwsze miejsce wśród tłumaczy już wymienionych. On to przełożył wszystkie przez Rogera zebrane pieśni, w liczbie 546, na poetycki język niemiecki. F. Günther w rozprawie „Zur Geschichte der schlesische Volksliedforschung".[28] (Z historii badań nad śląską pieśnią ludową) powiada o Weissie, że przeszło 40 lat szukał on wydawcy dla swojej książki. Ostatecznie wydawca się nie znalazł, a pieśni jego zaginęły.[29] Weissowi udało się jednak w 1867 r. opublikować zaledwie 50 pieśni w książce pod tytułem „Album polnischer Volkslieder der Oberschlesier" (Album polskich pieśni ludowych Górnego Śląska). Wybór ten Weiss przeznaczył „dla Polaków z centralnej Polski i dla innych Słowian, którzy na tak zwany dialekt polski patrzą z pewną pogardą..."[30] Zdaniem Weissa,

---

[22] J. Roger, o.c. wstęp.
[23] S. Muthreich; J. Roger und das oberschlesische Volkslied. „Wir Schlesier". Rocznik IV — V, 1924 — 25 s. 4—5.

[24] E. Erbrich: Album polnischer Volkslieder der Oberschlesier. Wrocław 1831.
[25] Tamże.
[26] Tamże.
[27] E. Erbich: Straduna, polnische Volkslieder der Oberschlesier. Wrocław 1891.
[28] Wrocław 1915; drugie wydanie, znacznie powiększone, ukazało się w 1916 r.
[29] Günther, o.c. s. 71.
[30] A. Weiss: Album polnischer Volkslieder der Oberschlesier. Leipzig 1867. Rhode—Verlag (słowo wstępne).



Ryc. 3. Zamek w Rudach Wielkich, w którym mieszkał i pracował Juliusz Roger.

należy przyznać językowi górnośląskiemu pewne prawa, jako gwarze polskiej.[31] Tłumaczenia pieśni dokonał Weiss w miarę możności zgodnie z oryginałem. Zapowiedział również, że może przygotować dalszy zbiór pieśni, jeżeli tylko jego dotychczasowy wybór znajdzie przyjaciół i sympatyków. Nowy zbiór już się jednak nie ukazał.

Zbieraniem pieśni — choć nie systematycznie — zajmowali się również dwaj postępowi niemieccy pisarze Górnego Śląska: Walter Tesche i Max Waldau. Pierwszy wydał w 1842 r. jedyną swoją powieść pod tytułem: **„Die Rose von der Pzerwa"** (Róża znad Pzerwy); drugi napisał powieść **„Nach der Natur"** (Z natury), której pierwsze wydanie ukazało się w 1850 roku, a drugie, bardzo zmienione, w roku następnym. Powieść Teschego zawiera 7 górnośląskich pieśni ludowych, podanych w języku niemieckim, a powieść Waldaua — w pierwszym wydaniu 6, a w drugim 8 pieśni polskich, również w tłumaczeniu niemieckim. Tesche podaje w uwadze do tych pieśni, że starał się je odtworzyć i pod względem metrycznym, i pod względem treściowym jak najbardziej zgodnie z oryginałem polskim. Pieśni tych nauczył się na weselach, od dziewcząt wiejskich. Stwierdził potem, że nigdzie nie były one zapisane i żyły tylko w pamięci ludu.[32] Waldau zebrał je w powiatach: raciborskim, kozielskim i opolskim. Tylko w jednym przypadku podaje obok swego przekładu także tekst polski. Jest to pieśń z Raciborskiego, zaczynająca się od słów: „Oj, za dworem..." (Hinter der Tor...). Autor przytacza teksty w obu językach, aby czytelnik miał możność porównania oryginału z tłumaczeniem. Pieśń ta znajduje się także w zbiorze Rogera (nr 46).[33] Przy porównaniu tekstu polskiego Waldaua i Rogera zauważymy błędy w pisowni u Waldaua. Można sądzić, że Waldau nie wiedział o opracowanym przez Rogera do druku zbiorze pieśni, byłby się bowiem przypuszczalnie powołał na niego.

Przytaczam oba teksty, zaznaczając różnice między tekstem podanym przez Waldaua i przez Rogera.

Tekst Waldaua	**Tekst Rogera**
Oj, za dworem, za stodołamy	...za stodołami
Stoi tam koniczek niesiodłany;	
Koniczka siodłajcie, szebelkę mi dajcie,	
Na moią miłuską mi zawołajcie!	...moją miluśkę...
Ah! moia miła nieskoro wyszła,	
Jusz mi szabliczka na boku błyskła;	Już...
Gdyby wiedział tén mój tatuliczek	...ten...
Jak porąbany tén mój koniczek;	...ten...
Gdyby wiedziała moia siostryczka	...moja siostrzyczka
Jak porąbana moia głowiczka;	...moja...
Chcesz miła wiedzieć iak na wojnie źle?	...jak...
Końska pieconka, woda zkolei;	...z kolej...
Chcesz miła wiedzieć iaki pogrzeb mój?	...jaki...
W szczérém poleczku wykopany doł;	...szczerem... dół
Chcesz miła wiedzieć iaki zwonienie.	...jakie dzwonienie?
W szczérém poleczku wielkie strzelanie!	...szczerem...

[31] Tamże.
[32] Znajdują się one w wymienionej powieści na s. 193, 296, 298, 315, 316, 318, 321.

[33] Roger o.c. s. 24.

A oto przekład niemiecki z pisownią dzisiejszą:

Unter der Tor, wo die Strasse geht,
Ein Pferd, ein ungesattelter steht,
Sattelt! Reicht mir den Sabel hinauf
Und ruft mein Mädchen in schnellem Lauf.—
Zu spät! Im Sattel Dein Liebster sitzt,
An seiner Seite der Säbel schon blitzt.
Ach sähe mein Vater zur Stund, zur Stund!
Wie müde mein Pferd, wie matt und wund!
Ach sähe mein kleines Schwesterchen nur
In Kopf und Gesicht der Stiche Spur!
Weisst Liebchen, was im Kriege die Speis?
Ein Pferdebraten, ein Trunk aus dem Gleis!
Weisst Liebchen, was für ein Grab auf mich harrt?
Im freien Felde ein Loch gescharrt!
Weisst Liebchen, welch Geläute mir wird!
Es kracht das Geschütz, und die Kugel schwirrt.[34]

Charakterystyczne są wypowiedzi Waldaua o pieśniach ludowych, jak również o ludności polskiej i języku Górnego Śląska. Jeden z jego bohaterów mówi dosłownie co następuje:

„Dziwi to Pana... że naród ten posiada tak piękne piosenki... Przeczytam Panu starą piosenkę, pochodzącą z tych oto okolic; uwzględnia ona tak prawidłowe stopniowanie uczuć, jakiego nikt z poetów lepiej nie mógł wyrazić... Pieśni te i związanie się ludu z nimi są dowodem tego, że lud żyje swoim życiem wewnętrznym i posiada dar wyrażania swoich myśli. Pieśni te nie są resztkami czasów ubiegłych; język ten nie miał nigdy swojej literatury, lud tworzy swoje pieśni śpiewając i wszystko, co szlachetne, znalazło wyraz w tej bezpretensjonalnej poezji. Tu właśnie leży przyczyna, że ludowi temu należy przyjść z pomocą, że należy go podnieść. Należy mu wpoić poszanowanie dla jego języka, poszanowanie dla jego zdolności twórczych, a wtedy podniesie się on z błota, w którym grzęźnie razem ze swoim językiem. Nie należy germanizować tego, co nie chce być zniemczone i nie pragnie być zgermanizowane. Należy zbierać okruchy ducha ludowego, które się w takich pieśniach znajdują, należy w tym samym duchu i prostocie tworzyć nowe pieśni i rozpowszechniać je w wielkich ilościach, a wtedy ludowi się da skarb, który właściwie jest jego własnością, skarbem jeszcze dla niego ukrytym — ale jedyną możliwą podstawą jego oświaty. Należy żargon przerobić na język literacki, a wtedy lud chętniej pójdzie do szkoły, ponieważ uczenie się sprawi mu przyjemność. Lud zreformuje szkołę przez to, że będzie się domagał oświaty, a nie będzie jej unikał jak dotąd, ponieważ szkoła obecna wpaja mu tylko znienawidzony alfabet niemiecki i nudny katechizm. Nie ma języka, który by nie miał obcych naleciałości, to też i tu nie będą one stanowiły przeszkody".[35] W dalszym ciągu mówi autor ustami bohaterów swojej powieści, że polskie pieśni ludowe — podobnie jak i innych krajów — uderzają często w akord molowy, który wypływa z tęsknoty i melancholijnego zadumania człowieka: „Pieśni molowe są muzycznym odbiciem natury. Niemcy czy Polacy, Włosi czy Hiszpanie, wszyscy śpiewają stare i nastrojowe pieśni ludowe. W przeciwieństwie do molowych akordy durowe są bardziej wyrachowane, nieznane ludowi".[36]

[34] M. Waldau: Nach der Natur. Hamburg, wyd. drugie 1850 część 2 s. 328—329.
[35] Waldau o.c.
[36] Waldau o.c.

Waldau ma w ogóle bardzo ciekawe podejście do ludu śląskiego, jego tradycji, pieśni i języka. Jest to powieściopisarz jak na owe czasy bardzo postępowy, zmierzający do naprawy stosunków społecznych. Krytyka jego godzi przede wszystkim w arystokrację i możnych. Cechuje go jednak również zmienność poglądów. Co do języka górnośląskiego uważa np. w innym miejscu, że należy go zastąpić językiem niemieckim, a przynajmniej ten ostatni powinien stać się językiem obowiązkowym w szkołach śląskich. Z tych to powodów miewał on zatargi z Bogedainem, inspektorem szkolnym, który był za utrzymaniem języka polskiego w szkołach śląskich.

Wymienieni dotychczas zbieracze i tłumacze górnośląskich pieśni ludowych wiązali zagadnienie polskich pieśni ludowych z zagadnieniami języka tego ludu. Zdanie ich o tym języku jest na ogół życzliwe. Zgoła inaczej zapatrują się na język górnośląski późniejsi zbieracze niemieccy. Zagadnienie to nie jest jednak związane ściśle z tematem. Wspomnę tylko, że, począwszy od Bismarcka a skończywszy na Hitlerze, toczyła się ostra walka zmierzająca do wyrugowania tego języka ze Śląska. Jeżeli Hoffmann[37] stwierdza, że od początku XVIII do początku XIX wieku na Dolnym i Górnym Śląsku przeważająca część ludu mówiła tylko po polsku, to pisarze późniejsi, a zwłaszcza od roku 1919 uważają ten język za dialekt nie-polski, na który duży wpływ wywarły naleciałości germańskie. Kaergel[38], pisarz hitlerowski, twierdził nawet, że język ten winien zniknąć ze Śląska.

Równocześnie ze wzrastającym zainteresowaniem górnośląskimi pieśniami ludowymi sprawa języka polskiego na Górnym Śląsku stała się czynnikiem o pierwszorzędnym znaczeniu. Zbieracze późniejsi to zbieracze, którym leży na sercu zniemczenie Górnego Śląska. Są to osobistości w większej części z niechlubnego okresu panowania hitleryzmu w Niemczech. Środkami ich propagandy są czasopisma: „Der schwarze Adler", „Der Oberschlesier" — redagowany przez Szczodroka (Schodrok), i inne wydawnictwa miejscowe, a więc wszystkie „Heimatblatty", kalendarze i czasopisma popularno-naukowe. W tym czasie powstają instytuty badania pieśni górnośląskich oraz specjalne archiwa tychże pieśni ludowych. Do pracy nad zbieraniem pieśni ludowych wciąga się szerokie masy studentów i inteligencji niemieckiej. Oddział bytomski Biblioteki Śląskiej posiada cały szereg prac dyplomowych studentów Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bytomiu. Prace te, dotyczące folkloru i kultury ludowej Górnego Śląska, składają się zwykle z dwóch części: pierwszej materiałowej, drugiej o charakterze wychowawczym, zmierzającej do przekształcenia danej dziedziny w duchu narodowego socjalizmu. Patronat nad tą działalnością objął oczywiście uniwersytet wrocławski ze znanym etnografem śląskim profesorem Siebsem na czele. Głównym zadaniem tych instytucji i zbieraczy było wydanie pieśni ludowych Górnego Śląska w języku niemieckim, przy czym najczęściej przemilcza się ich pochodzenie polskie lub, co gorsza, narzuca się naiwnemu czytelnikowi zdanie, że pieśni

[37] Kurt Hoffmann: Grundfragen zur Geschichte der O. S. Volksliedes „Der Oberschlesier" Rocznik 16, 1934 s. 392—399.
[38] H. Ch. Kaergel: Himmelreich der Heimaterde. Wrocław 1942.

te są niemieckie. Wyjątek stanowi tu wnikliwy znawca Rogera L. Chrobok. Jeden z niemieckich powieściopisarzy a zarazem i publicysta śląski, Hans Chrystoph Kaergel, zawdzięczający opublikowanie swoich pieśni dopiero hitleryzmowi, tak tłumaczy czytelnikom, czym jest Śląsk i jego pieśni ludowe: „Nie zapomnijmy, że Śląsk jest pragermański... Piastowie, będący pochodzenia nordyckiego, wyczuli, że ich wspaniały kraj może tylko przez kulturalnie wyżej stojących Niemców dojść do rozkwitu. Lud śląski jest ludem pieśni i poetów. Dlatego mógł taki Hoffmann v. Fallersleben rozpocząć swoje prace nad zbieraniem na Śląsku wielkich ilości pieśni ludowych, że znalazł tu, u tego śląskiego ludu, pieśni, wywodzące się z germańskich". Tego rodzaju wywodem objaśnia pochodzenie pieśni Górnoślązaków!

Twierdzenia jego, nie poparte zresztą żadnymi dowodami, są rozpowszechniane i wpajane czytelnikom przez większość powieściopisarzy ery hitlerowskiej. Wspomnę tu tylko tych, którzy tłumaczyli pieśni ludowe na język niemiecki: Elżbieta Grabowska, Meineck-Crull, P. Herma, H. Gnielczyk, P. Barsch, P. Albers, G. Hyckel oraz zbieracze pieśni: O. Neugebauer (zbiór 550 pieśni z grotowskiego), K. Hoffmann (zbiór 300 pieśni z kluczborskiego), W. Gnielczyk (zbiór 300 pieśni z głubczyckiego), P. Mende (zbiór 120 pieśni z bytomskiego) oraz J. Schmidt (zbiór 2200 pieśni z nyskiego).

A. Perlick twierdzi np., mówiąc o pieśniach zawodowych[39] (Berufslieder), że górnośląski materiał w tych tekstach jest wspólnym dobrem niemieckim. „Das oberschlesische Material an diesen Texten ist deutsches Allgemeingut".

L. Chrobok[40] zdaje się tego zdania nie podzielać i stwierdza, że istnieją pieśni górnośląskie o tematyce rzemieślniczej, tylko jest ich stosunkowo mało. Rzemiosło nie było jeszcze wtedy należycie upowszechnione, ponieważ rozwijało się przeważnie w miastach.

Dla przykładu istnienia tego rodzaju pieśni przytaczam dwie zwrotki ze zbioru Rogera, wyszydzające szewca. Pieśń przetłumaczył bardzo dowolnie Erbrich, a L. Chrobok, badacz pieśni Rogera — dosłownie. Dla porównania podaję teksty obydwu tłumaczeń oraz oryginału:

tłum. Erbricha[41]

Aus einem Katzenfelle schuf
Der Kundgen Schuster Schar
Viel zierliche Pantoffeln,
Gar manches Parr und Paar.

Und einer dieser Meister
Liebt so das Katzenkleid,
Dass er es herzt und küsste
Vor lauter Zärtlichkeit.

tłum. Chroboka[42]

Unsere lieben Schuster,
Die sind wirklich helle,
Nähten zehn Pantoffeln
Aus dem Katzenfelle.

Und der eine gerbte
Es mit eigenen Händen
Und er küsste freudig
Es bei jeden Wenden.

Roger (nr 103)[43]

Ach, szewcy, szewcy,
Coście uczynili,
Pięć par pantofli
Z kocura uszyli.

Jeden z nich obrał
Co tą skórę garbował,
Co ją raz przewrócił,
To ją pocałował.

Kiedy mówimy o tematyce zawodowej w pieśniach, warto tu wspomnieć o dziwaku, jakim był Louis Reimann.[44] Był to humorysta ludowy, który przy akompaniamencie swojej harmonii śpiewał po podwórkach i placach publicznych na Rozbarku w Bytomiu pieśni w języku polskim i niemieckim. Szczególnie upodobał sobie tematykę górniczą. Urodził się dnia 2 maja 1843 roku, jego krajem rodzinnym był powiat głubczycki. Po wojnie niemiecko-francuskiej przywędrował na Górny Śląsk. Do pieśni swoich wplatał charakterystyki osobistości znanych podówczas w Bytomiu. Oprócz własnych odtwarzał przy dźwiękach swojej harmonii również pieśni ludowe rozpowszechnione na Rozbarku. Bytomski Związek Historyczno-Muzealny (Beuthener Geschichts- und Museumsverein) posiadał jeden z jego zeszytów, w którym Reimann spisywał pieśni ludowe. „Beuthener Rundschau" opublikowało 61 tych pieśni. Pamięć o Reimannie dziś już zaginęła. Za jego życia nazywano go „wędrującym śpiewakiem i grajkiem". Znany był młodym i starym.

Innym zbieraczem był Czmok. Oddział bytomski Biblioteki Śląskiej posiada jego jeszcze nie opracowane rękopisy.

W czasopiśmie „Der Oberschlesier" z 1927 r. ogłoszono konkurs na pieśni o Górnym Śląsku. W skład komitetu organizacyjnego i jury weszli, obok przedstawicieli sfer urzędowych, muzycy i pisarze niemieccy, jak Hyckel, W. Köhler i Szczodrok, znani z tego, że walczyli z polskością Śląska. Do konkursu stanąć mogli tylko Niemcy. Chodziło tu o stworzenie takiej pieśni, która by opiewała chwałę niemieckości Górnego Śląska, a stałaby się tak popularną, że byłaby na ustach wszystkich. Miał to być hymn Górnoślązaków. Komitet przewidywał stworzenie kilkunastu takich pieśni, które drogą propagandy miały przerodzić się w górnośląskie niemieckie pieśni ludowe. Nabrać miała wtedy większego znaczenia nie tylko górnośląska pieśń ludowa, lecz również niemiecka pieśń ludowa w ogóle. W ten sposób w odezwie propagującej zachęcano górnośląskich poetów niemieckich do udziału w konkursie. Równocześnie odezwa podała do wiadomości zainteresowanych, że założono archiwum górnośląskich pieśni ludowych. Założycielami tego archiwum są znani współpracownicy czasopisma „Der Oberschlesier": A. Perlick z Bytomia, Muk z Gliwic, G. Hyckel z Raciborza i Hoffbauer z Opola. Pieczę nad nimi z ramienia rządu objął dr Weigel. Do współpracy powołano uniwersytety, a przede wszystkim uniwersytet wrocławski z profesorem dr Siebsem na czele.

---

[39] A. Perlick: Deutsche Handwerkerlieder in O/S „Der Oberschlesier". Rocznik 13, 1931, s. 636—640 nr 148.

[40] L. Chrobok: Das Handwerk im oberschlesisch-slawischen Volkslied „Der Oberschlesier" 1931 s. 649—656.

[41] E. Erbrich; Album o.c.

[42] L. Chrobok, o.c.

[43] J. Roger o.c. nr 103.

[44] Volksdichter und Sänger der heimische (Loui) Reimann. Aus dem Beuthener Lande. Rocznik III 1926 s. 20, 32, 39.

Pierwsze próby pieśni konkursowych opublikowano w tym samym roku w grudniu. Spotykamy tu znane nazwiska niemieckich poetów Górnego Śląska: G. Battel (Szydłów), B. Hein (Bytom), E. A. Hentschel (Zabrze), Hoffbauer (Opole), L. Meineck-Crull (Nysa). Pieśni ich przyjęto uznając za odpowiadające warunkom konkursu i rozpisano dodatkowy konkurs na melodię.

B. Hein zatytułował swoją pieśń „Schwur“ [45] (Przysięga). W niej podkreśla, że niemiecki Górny Śląsk został przecięty granicą. Pieśń kończy się zapewnieniem, że granica musi zniknąć. Inne pieśni mają mniej więcej tę samą treść. Takie to były nowe niemieckie pieśni górnośląskie, pieśni o charakterze propagandowo-politycznym. Nic też dziwnego, że Zarząd Związku Pisarzy Górnego Śląska (Schriftsteller-Verband, Gau OS) wyróżnił niezależnie od konkursu, pieśń niejakiego K. Mańki za to, że ten „poeta ludowy“ wczuł się w „głos swojej pragermańskiej ojczyzny“ górnośląskiej i w momencie utraty przez Niemców części Górnego Śląska stworzył pieśń, która stała się hymnem Niemców Górnego Śląska. Wpajano ją każdemu dziecku w szkole, ażeby nie zapomniało, że granice Górnego Śląska muszą zniknąć. Mańka zmarł w roku 1938, był górnikiem spod Bytomia i mówił w domu po polsku. Dlatego jego właśnie pieśń nabrała tyle rozgłosu i znaczenia. Pieśń ma tytuł „Utraconej Ojczyźnie“ (Der verloren Heimat). Ma ona upamiętnić tę chwilę, kiedy Górny Śląsk został podzielony i kiedy autor musiał uchodzić z Tarnowskich Gór. Wiersz napisany był w 1923 r. w języku niemieckim. Oto jego pierwsza i ostatnia zwrotka w moim przekładzie prozą i w oryginale[46]:

Zaśpiewaj mi piosnkę o owym kraju
gdzie ongiś stała moja kołyska,
gdzie w tej szacie pyłem okrytej
znalazłem pierwsze szczęście ziemskie.
Nie mogę śpiewać, serce moje bólem napełnione,
bo nie mam już ojczyzny.
Przeminęła mi młodość, przywiązanie matki;
drogi mi kraj został zrabowany!
Pozostał mi tylko gorzki żal
i ciernista ścieżka pyłem nienawiści pokryta.
Słodka ojczyzno, czarowny kraju,
kiedyż cię wyzwoli ręka losu?

Sing mir ein Lied von jenem Lande,
Darin einst meine Wiege stand,
In dem in diesem Staubgewande
Das erste Erdenglück ich fand!
Ich kann es nicht, mein Herz ist schwer;
Ich habe keine Heimat mehr!
Es schwand mir Jugend, Muttertreue,
Die traute Heimat ward geraubt! —
Geliebten ist nur bittre Reue,
Ein Dornenpfand vom Hass bestaubt/ —
O süsse Heimat. Zauberland!
Wann gibt dich frei des Schicksals Hand?

Nastawienie antypolskie dochodzi do punktu kulminacyjnego w okresie rządów hitlerowskich. Wtedy to cały aparat państwowy skierowano na „przeobrażenie“ III Rzeszy. Pieśń ludowa nie stanowiła tu wyjątku, musiała się „przeobrazić“, mieć inną treść i zabarwienie — służyć idei hitleryzmu. Oto co pisze o tym jej przeobrażeniu F. Sukatsch[47]:

„O jednym nie wolno nam przy tej pracy ludoznawczej zapominać. Idea narodowego socjalizmu, która we wszystkich dziedzinach dokonała przewrotu, nie przeszła i obok pieśni ludowych bez echa. Już nasz ostatni zbiór pieśni ludowych, w szczególności górnośląskiego okręgu przemysłowego dowiódł, że nowy zasób pieśni zrodzony ze światopoglądu narodowo-socjalistycznego wzrasta. Pieśni te docierają do rodzin poprzez H. J. (Hitlerjugend) i B.D.M. (Bund Deutscher Mädel — Związek Dziewcząt Niemieckich). Tak więc jest wytłumaczalne, że akcja przegrupowania zasobów pieśni górnośląskiego ludu już się rozpoczęła. To i owo ze starego zasobu pozostanie — to i owo zaginie, a nowe dołączy się. Ustawiczne poszukiwanie zasobu pieśni będzie świadectwem tego, jakie pieśni lud odrzuca, albo jakie sobie przyswoi. Przez to otrzyma nasza praca ludoznawcza znaczenie na przyszłość. Przez nasze trwałe związanie się z ludem, przez badanie działania duchowych sił ludu przy tworzeniu pieśni, stanie się nasza praca służbą dla ludu“.

Górnicy i chłopi górnośląscy mimo tych wszelkich prób zniemczenia nie dali w sobie stłumić ducha polskiego i wyplenić języka. Pieśń zwycięsko przetrwała i dziś jest żywym świadectwem walki o polskość tej ziemi.

---

[45] Volksdichter. Das historische Volkslied in O/S „Der Oberschlesier“ 1931 s. 80—86.

[46] Zehn Jahre O/S Volksliederarchiv. „Der Oberschlesier“ Rocznik 20, 1938 s. 733—736.

[47] F. Sukatsch: Ich stand auf hohen Bergen... Ein Beitrag zur volkskundlichen Volksliederforschung in Oberschlesien. „Der Oberschlesier” 1926 s. 212 i inne.

Reprodukcje wykonał Stefan Deptuszewski.





Ryc. 1. i 2. Naklejanki ze Śladowa (pow. miechowski). Wyk. Helena Rewoniówna w 1926 r.

O TAK ZWANYCH „WYCINANKACH MIECHOWSKICH"

ZOFIA GŁOWA

W zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie znajduje się teka zawierająca kilkanaście wyklejanek z kolorowego papieru, wykonanych według metryk z roku 1926 w Śladowie, w pow. miechowskim.

Wyklejanki te, eksponowane na różnych wystawach, zwracały uwagę swą niezwykłością, która wyróżniała je spośród wszystkich wyklejanek na terenie Polski. Podpisane kilkoma różnymi nazwiskami, wykazywały one znaczne między sobą podobieństwo, świadcząc o istnieniu w północnej części Krakowskiego nie znanej dotychczas grupy, posiadającej swój własny styl, odrębny od wszystkich znanych do dziś wyklejanek.

Treścią naklejanek śladowskich są kompozycje roślinne z wplecionymi w nie sylwetkami ptaków. Układ zazwyczaj jest symetryczny. Bywają to np. kwiatony składające się z kilku rozłożonych wachlarzowato gałązek, wyrastających z dwuusznych dzbanków, lub szeroko rozkrzewione bukiety. Prócz tych form, zgodnych z kanonami ludowej sztuki dekoracyjnej, występują jednak i kompozycje roślinne pozbawione osi głównej, zbudowane z gałązek esowato powyginanych, wzajemnie się przenikających, które swą secesyjną tendencją do komplikowania daleko odbiegają od zwykłych motywów ludowych. Gałązki zdobią zielone, zazwyczaj strzępiasto powyginane listki oraz kwiaty, w postaci wielowarstwowej, barwnej wyklejanki, niekiedy nawiązującej kształtem do sylwetek irysów, częściej jednak w formie kielicha o przeładowanej, strzępiastej sylwecie, ozdobionej drobnymi kolorowymi papierkami, naklejonymi na siebie w kilku warstwach.

Najbardziej jednak interesujące są sylwetki ptaków w kształcie pawi czy indorów o fantastycznie rozwinię-





Ryc. 3. i 4. Naklejanki ze Śladowa (pow. miechowski). Wyk. Maria Szychówna i Irena Zawartkówna w 1926 r.

tych formach ogonów, pokryte na całej powierzchni drobnymi, wielowarstwowymi motywami z kolorowych papierków.

Oprócz tych wycinanek (typu abstrakcyjnego, jeśli chodzi o sposób traktowania roślin i ptaków) znajdują się we wspomnianej tece wycinanki o motywach roślinnych i zwierzęcych (ptaki), wykonane z wyraźną tendencją do naturalizmu. Czasem zdarza się również, że pewne elementy abstrakcyjne, traktowane w sposób naturalistyczny, występują na jednej wycinance obok siebie.

Ażeby zagadnienie wycinanek śladowskich wyjaśnić, zostały z ramienia Zakładu Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS przeprowadzone badania terenowe. Brali w nich udział Zofia Głowa i Jerzy Zawojski, pracownicy Zakładu, zaopatrzeni w wykaz autorek, których prace znajdowały się w muzealnej tece. Udali się oni do Śladowa, gdzie na wstępie przeprowadzili wywiady z kilkoma wycinankarkami. Jak wynika z ich zgodnych wypowiedzi, na terenie Śladowa i wsi okolicznych — zarówno wycinanki, jak i wyklejanki długo były zupełnie nie znane. Dopiero około roku 1926 zapoznały się z nimi po raz pierwszy dzieci szkolne, które w III i IV klasie uczyła robót ręcznych utalentowana plastyczka Salomea Bąkowska (siostra malarza krakowskiego, Józefa Bąkowskiego).

Nauczycielka ta, chcąc rozbudzić w młodzieży zainteresowania artystyczne, przynosiła do klasy książki i czasopisma ilustrowane, barwne pocztówki itp. Rysowała wzory motywów na tablicy, które następnie dzieci przerysowywały i malowały w zeszytach. Na podstawie tych rysunków projektowano pod kierunkiem nauczycielki kompozycje przyszłych wycinanek, które po zatwierdzeniu przez ob. Bąkowską były przez dzieci wykonywane w postaci wyklejanek z kolorowych papierów.

Informacje zebrane w czasie wywiadu z ob. Bąkowską, która po przejściu na emeryturę zamieszkała w sąsiedniej wsi, Kalinie Wielkiej, pokrywają się zasadniczo z tym, co mówiły jej dawne uczennice. Różnice dotyczyły jedynie metody, jaką nauczycielka stosowała, starając się wśród dzieci zaszczepić zamiłowanie do barwnej wyklejanki. Z jej wypowiedzi wynika bowiem, że nie narzucała ona dzieciom gotowych wzorów, ale zostawiała im w tym zakresie zupełną swobodę, tak że same dochodziły do tych form, które zostały utrwalone w zachowanych do dziś wyklejankach.

Porównując jednak wycinanki znajdujące się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie z tymi, które posiadała u siebie ob. Bąkowska, nie dostrzegamy indywidualnych różnic, które musiałyby zarysować się, gdyby dzieciom istotnie zostawiono pełną swobodę w szukaniu własnych form wyrazu plastycznego.

Jak wynika z przeprowadzonych wywiadów, wyklejanki śladowskie są zjawiskiem obcym, zaszczepionym sztucznie za pośrednictwem szkoły. Brak odpowiedniego podłoża w tradycji miejscowej spowodował, że wysiłki ob. Bąkowskiej nie pozostawiły po sobie trwalszego rezultatu. Dziewczęta po opuszczeniu szkoły nie zajmowały się już wyklejankami, nigdzie też wyklejanki robione w szkole nie znalazły zastosowania do dekoracji izb wiejskich w Śladowie.

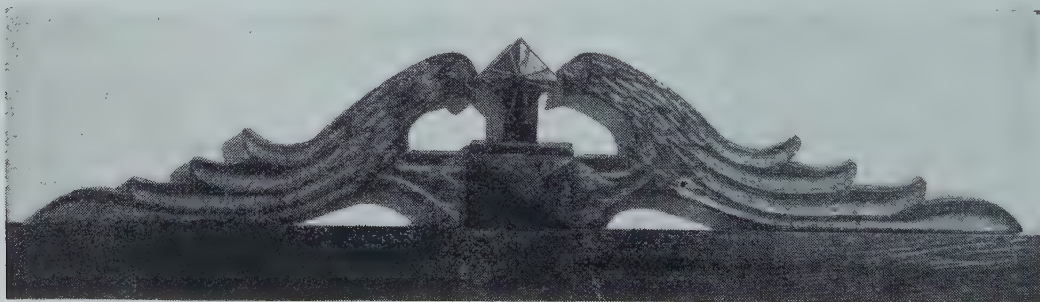
Fotografował Roman Reinfuss ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

ANTONI TWARDOWSKI, NIEZNANY RZEŹBIARZ LUDOWY

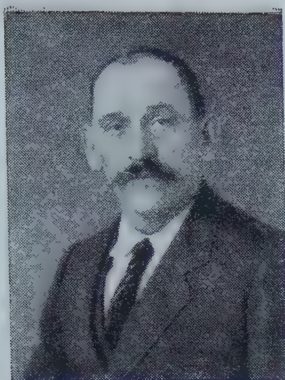
ADAM GLAPA

Wielkopolska rzeźba ludowa jest mało znana i w minimalnym stopniu zbadana. Wydrukowane przyczynki są głównie wynikiem spostrzeżeń poczynionych w okresie międzywojennym lub jeszcze przed rokiem 1914. Ze wszech miar pożądane więc jest drukowanie jak najwięcej materiałów, by stworzyć podstawę do napisania ogólniejszych prac. Mając to na uwadze, chciałbym zapoznać czytelników z jednym z wielkopolskich rzeźbiarzy ludowych, których na obszarze naszym jest niewątpliwie więcej, ale o których nic lub niewiele wiemy ze względu na nikłe dotychczas kontakty z terenem i brak badań odkrywczych na szerszą skalę.[1]

[1] Mgr Stanisław Błaszczyk przez kilka lat w okresie powojennym, po 1945 r., prowadził badania terenowe nad rzeźbą ludową w południowej Wielkopolsce. Wyniki tych badań jednak dotychczas nie zostały opublikowane ani we fragmentach, ani w całości.



Ryc. 1. Rzeźba w drzewie zdobiąca łóżko. Wys. 35 cm. dł. 120 cm.



Ryc. 2. Antoni Twardowski, rzeźbiarz ludowy.



Ryc. 3. Dudziarze. Polichromowana rzeźba w drzewie. Wys. 30 cm. Ok. 1948 r.

Rzeźbiarzem tym jest Antoni Twardowski, urodzony 23 maja 1884 r. w Uścięcicach, pow. Nowy Tomyśl, a mieszkający obecnie w Piaskach pod Grodziskiem w tym samym powiecie. Przez długie lata pracował on w majątkach ziemian w charakterze robotnika rolnego. Obecnie jest zatrudniony w PGR Piaski jako stelmach. Dziś, kiedy ma już 70 lat, rzadko rzeźbi. Reprodukowane prace pochodzą z lat minionych.

Twardowski już jako dziecko wykazywał zdolności i zamiłowanie do strugania i rzeźbienia. Będąc chłopcem, kiedy pasał gęsi i krowy, często przez całe dnie przebywając na polu robił zające, ptaki, koszyczki, z rosnących przy drodze krzewów i drzew. Pierwsze te prace — jak mówi nam dzisiaj z pewnym rozrzewnieniem i wstydem — ofiarowywał dyrektorowi majątku w Urbanowie (pow. Nowy Tomyśl) Stanisławowi Kobylińskiemu, by mieć u niego dobrą opinię, by siebie i swego ojca, który pracował przy wołach, uchronić przed biciem. Rzeźbami tymi wówczas bawiły się córki Kobylińskiego, a Twardowski cieszył się, że Kobyliński nie bije ani jego, ani jego ojca.

Kiedy wyrósł i miał już około 20 lat, wyjechał do Niemiec na roboty. Pracując ciężko w cegielni, nie miał sił ani czasu do rzeźbienia. Pierwsza wojna światowa zagnała go na front wschodni. Tam wyrzeźbił z drzewa, dla dekoracji obozu, orła 50 cm wielkości, żołnierza ok. 160 cm wysokiego i dwa lwy 100 cm długości. Za narzędzia do wykonania tych prac służyły mu: toporek, nóż kieszonkowy i piłka do rżnięcia. Podczas cofania się frontu prace te zostały zabrane z placówki przyfrontowej i wysłane do Essen. Kiedy losy przerzuciły Twardowskiego na front zachodni, do Francji, podczas długich walk pozycyjnych wykonał z kamienia kilka rzeźb, przedstawiających postacie ludzkie i psa.

W okresie międzywojennym wyrzynał ramy do obrazów, ołtarzyki, zdobił łóżka oraz wykonał kilkoro skrzypiec z fantastycznie rzeźbionymi zakończeniami szyjek.

Obecnie, jak już wspomniałem, mało rzeźbi. Wycina głównie orły, które są dekoracją bram triumfalnych stawianych w dniu 1 Maja w Grodzisku, Grąblewie i Piaskach. W środowisku jego — jak twierdzi — na ogół nie cenią tych rzeźb. Ludzie wolą odlewy gipsowe, żelazne, przedmioty polakierowane i świecące niż to, co on wykonuje z drzewa. Ostatnie jego rzeźby, które jeszcze cztery—pięć lat temu miałem możność oglądać w jego mieszkaniu, zostały już wyrzucone na strych (ryc 1). W mieszkaniu Twardowskiego (mieszka razem z zięciem) pozostali tylko dudziarze (ryc. 3) postawieni na kunsztownie rzeźbionej, przeniesionej z pałacu i zawieszonej na ścianie, podstawie. Dudziarze zdobią wolną przestrzeń przy piecu i przypominają Twardowskiemu dawne „wesoła" i jego wyczyny rzeźbiarskie.

Z rozmowy z Twardowskim jasno wynika, że niemal przez całe życie umiejętność „wycinania" eksploatował i traktował jako skuteczną broń, zabezpieczającą jego i całą rodzinę przed biciem przez administratora posiadłości hrabiowskich, następnie przed wysyłką na pierwszą linię frontową podczas pierwszej wojny światowej, a w okresie międzywojennym wycinanie broniło go przed nędzą, dając dodatkowe dochody.

W warunkach Polski Ludowej istnieją znacznie większe możliwości swobodnego kształtowania uzdolnień artystycznych dla twórców pochodzących z dotychczas upośledzonych klas społecznych. Dziś twórcy ludowi coraz śmielej poszerzają zakres tematyczny swej twórczości, by jeszcze pełniej wyrazić w formie artystycznej te treści, które związane są z naszą nową rzeczywistością społeczną.

Fotografował Kazimierz Śledyński

JANINA ROSEN-PRZEWORSKA „UBIORY LUDOWE". Wydawnictwo Związkowe CRZZ. Warszawa 1954.

Książka ta jest jak dziecko nie spełniające nadziei, jakie w nim pokładają rodzice, którzy je na świat wydali. Wydała tę książkę Centralna Rada Związków Zawodowych, której intencje określają słowa zawarte w przedmowie: „Świetlicom, klubom fabrycznym, domom kultury, w których istnieją zespoły taneczne, zespoły pieśni i tańca, zespoły teatralne, chcemy pomóc w doborze i przygotowaniu właściwych strojów ludowych, dobranych odpowiednio do akcji, nadających potrzebny koloryt, aby do reszty w kostiumach wyrugować ze scen świetlicowych »kabaretową szmirę«, a dać na jej miejsce prawdziwy, wierny, realistyczny strój ludowy danego regionu i epoki. Nie stylizację teatralną, ale strój zgodny z historyczną prawdą, ustalony przez naukę i tradycję narodową."

Marzenia a rzeczywistość

Są to oczywiście marzenia. Rzeczywistość przedstawia się inaczej. Książka „Ubiory ludowe" nie może spełnić swego celu przede wszystkim dlatego, że jest za wątła pod względem rozmiarów —, obejmuje bowiem zaledwie około 50 stron tekstu, resztę zaś zajmują ryciny. Tymczasem trzeba się nam pogodzić z tym, że na 25 kartkach nie da się pomieścić informacji do około 300 kompletów stroju, jeśli przyjmiemy, że w Polsce istnieje około 50 głównych typów ubiorów regionalnych, które różnicują się na męskie i kobiece, letnie i zimowe, codzienne i świąteczne, a nadto obrzędowe.

Autorka więc, chcąc wywiązać się z trudnego zadania, uprościła sobie pracę podając — i to bardzo niesystematycznie — opisy odzieży świątecznej, męskiej i kobiecej, a nadto pomijając wiele typów, np. podlaski, poborski, borowiacki, leśniacki, pałucki, wieleński, łęczycki, biskupiński (nie zgadzamy się na nazywanie tego ubioru dzierżackim, tj. kułackim), pogórski, doliniański (od Sanoka), łańcucki, lesiacki, szczyrzycki, babiogórski, orawski, gorczański, łemkowski, bytomski (rozbarski), wałaski, pszczyński, raciborski, kociewski, tucholski, kraiński, chełmiński, dobrzyński i inne, słowem te typy ubiorów, które nie zostały dotychczas opisane. Autorka podała natomiast w zbyt wielkim skrócie to, co już przez innych zostało dokładniej opisane, a więc przez Kitowicza, Kolberga, Udzielę, Bandtkiego, Ceynowę i innych, albo podała tylko rysunek, nie omawiając go żadnym słowem w tekście. Sporządzone zaś przez nią opisy nie mają plastyki i nie uwzględniają praktycznego celu, któremu mają służyć.

Drugą poważną wadą książki jest brak ilustracji barwnych, bez czego informacyjno-instruktorski charakter tego przewodnika lub podręcznika sprowadza się do minimum. Opisy barw, jakie podaje autorka, nie trafiają do wyobraźni czytelnika, bo nie mogą wytworzyć wyobrażeń takiego zestawu barw, który mógłby choćby w przybliżeniu pokrywać się z opisywanym oryginałem.

Posłuchajmy: W kobiecym ubiorze kołbielskim „paski i prążki ciemne i jasnozielone, fiołkowe, ametystowe, szafirowe, czarne — przeplatane są prążkami czerwieni również zimnej jak: karmin, amarant, wiśniowy i cyklamenowy. Ta gama zimnych, stosunkowo ciemnych barw jest rozjaśniona wąskimi prążkami białymi, żółtymi, pomarańczowymi, dzielącymi kombinacje rytmicznie powtarzających się zestawień na przemian ze stosunkowo szerokimi pasami samodziału gładkiego czarnego, zielonego, wiśniowego lub szafirowego."

Trzecią wadą książki jest brak krojów — z wyjątkiem kroju koszuli (poncho podłużne i poprzeczne), reprodukowanej z Moszyńskiego „Kultury ludowej Słowian", oraz łużyckiej spódnicy kanafaskowej i kabatka jabłonkowskiego, reprodukowanych z prac Agnieszki Dobrowolskiej — bez krojów zaś trudno uszyć coś dorzecznego, co by było godne dobrze prowadzonej świetlicy.

Czwartą wadą książki jest brak oznaczenia zasięgów poszczególnych typów ubiorów, bez czego czytelnikowi trudno się zorientować, gdzie jaki strój jest właściwy ze stanowiska historycznie uzasadnionej swojszczyzny.

Już to, co powiedziano powyżej, wystarczy do stwierdzenia, że „Ubiory ludowe" Janiny Przeworskiej mijają się z celem, jaki im wytyczyła w przedmowie redakcja.

Drobne sprostowania

Praca „Ubiory ludowe" wydawana była w niezwykłym, niczym nie usprawiedliwionym pośpiechu. Stąd wkradły się do niej liczne nieścisłości, które w imię dobra nauki należy sprostować, choćby starą austriacką metodą: „nieprawdą jest, że... a prawdą jest, że...".

A więc nieprawdą jest, że koło Proszowic i Skalbmierza noszono brązowe lub granatowe kierezje z dużymi kołnierzami z czerwonego sukna, wyszywane jedwabiem, albowiem koło Proszowic noszono białe kierezje, a nie brązowe. Brązowe zaś sukmany skalbmierskie miały kołnierze (suki) brązowe, nie czerwone, a wyszyte były włóczką, nie jedwabiem. Również szeroki pas skórzany nie należał do ubioru Proszowiaka lub Skalbmierzaka, odnosił się on bowiem do ubioru Krakowiaków zachodnich.

Poza tym zaznaczyć należy, że ubiór krakowski nie był znany w w. XVI, że wstążek nie tka się na wsi, że fartuch i zapaska to u ludu wcale nie to samo, że wieś Malwa nie była centrum hafciarstwa krakowskiego, bo taka wieś nie istnieje w Polsce, podobnie jak nie istnieje typ ubioru śląskiego zwany „bydgoskim, czyli rozbarskim", nie istnieje strój wołoski w powiecie cieszyńskim. Nie można pisać, że strój Jacków Jabłonkowskich występuje w Beskidzie Śląskim, że drukowaniem modrzeńców zajmowali się wędrowni drukarze, że Łowiczanki barwią mchem wełnę na niebiesko, że pasiaste zapaski naramienne występują dopiero na północ od Łysogór. Nie uznajemy też sukmany kielecko-sandomierskiej, bo dwóch różnych typów stawiać pod jeden strychulec nie można. Nie uznajemy również typu ubioru górali beskidzkich, gdyż Beskidy są różne. Przypuszczać należy, że autorka ma na myśli Beskid Zachodni. Ten jednak też nie jest jednolity, gdyż dzieli się na Beskid Śląski, Żywiecki, Przedbabiogórski, Gorczański, Lubański, Limanowsko-Myślenicki, Pieniński, Sądecki. W Beskidach tych mieszkają różne grupy górali, różniące się między sobą przede wszystkim strojem, a odrębności ich nie podobna sprowadzić do jednego mianownika w opisie ich cech regionalnych. Zresztą autorka sama osobno pisze o góralach żywieckich, myślenickich i pienińskich (innych zaś pomija). Skąd więc wziął się ponadto jeszcze strój beskidzki? Błąd ten pochodzi z niefortunnego, zbiorczego tytułu książki wydanej przez PAU w r. 1932, a napisanej jeszcze w latach 1883—1910 przez S. Udzielę „Górale beskidowi". Autor zamierzał pod tym ogólnym tytułem przygotować dalsze opracowania innych góralskich grup regionalnych z obszaru Beskidu Zachodniego, czego jednak nie dokonał, pochłonięty innymi sprawami i zniechęcony 25-letnim czekaniem na druk swej pracy.

Nie możemy zgodzić się z twierdzeniem, że „nie mamy jako tako zachowanej odzieży wcześniejszej niż sprzed 200 lat", gdyż de facto takiej odzieży mającej nawet 150 lat nie posiadamy. Ani też ze zdaniem, że „już w połowie XIX wieku, w związku z rozpoczynającym się uprzemysłowieniem, na wieś coraz częściej przenikała tkanina fabryczna", bo manufaktury już z końcem w. XVIII zaczęły oddziaływać destrukcyjnie na ludowy przemysł tkacki. Wbrew zdaniu autorki stwierdzamy też, że rysunek przedstawiający chłopów pol-

skich (str. 45) nie pochodzi z „Kodeksu" Behema ani też z „Encyklopedii staropolskiej" Brücknera, t. I.

Nie jest też prawdą, że ubiorem ludowym zainteresowali się „przede wszystkim historycy sztuki, potem malarze i graficy, scenografowie, rzadziej pisarze", bo przede wszystkim interesowali się nim etnografowie.

Poza tym należy sprostować, że nie borowiecki, lecz borowiacki, nie Podgórzan, lecz Pogórzan, nie Wołosów, lecz Wałachów, nie Lechów, lecz Lachów, nie wieluński, lecz wieleński, nie górali szczyrzyckich, lecz Szczyrzyczan, bo Szczyrzyczanie należą do grupy krakowskiej, nie góralskiej, nie suknia u kierezji, lecz suka, nie kanafojka, lecz kanafaska itp. Poza tym „Kodeks" Behema nie pochodzi z r. 1504, a autorka nie powinna nazywać się autorem.

Trudno również zgodzić się na to, by chłopi łowiccy „po ilości fałd w sukmanach poznawali, ile kto ziemi posiada, ile żywca". Po przeczytaniu książeczki „Ubiory ludowe" może rozwinąć się taka pogadanka w świetlicy:

Jeśli chłop miał 21 morgów i 9 owiec, to ile fałdów powinien sobie przyprawić u sukmany?

Jeśli zaś 9 morgów dał córce na wiano, a trzy owce padły mu na motylicę, to ile fałdów powinien sobie odciąć?

Słowo do redaktora technicznego

Mamy pretensje do redaktora technicznego o wadliwe posługiwanie się tzw. drukiem tłustym. W książce J. Przeworskiej wyraża się nim nazwę typu ubioru, ale nie zawsze, bo np. strój sandomierski, Lachów sądeckich lub kaszubski nie są wyszczególnione drukiem tłustym. Nazwiska autorów opisujących ubiór ludu — normalnym garmondem. Wyjątek zrobiono tylko dla T. Seweryna, Staszica i Bandtkiego, natomiast nie uhonorowano w ten sposób ani Kitowicza, ani Kolberga, Udzieli czy Moszyńskiego i Reinfussa. Czasem tłustym drukiem obwieszcza się tytuł obrazka, np. „Gospodarze z Obór spod Piaseczna" jako tytuł akwareli H. Marconiego, czasem nazwy wsi, w których pewien opisywany typ ubioru występuje, np. Grójec, Powsin i Wilanów, gdzie około r. 1870 występował ubiór mazowiecki, czasem ogólne określenia, np. pod Zambrowem i Łomżą, region kielecko-sandomierski, powiat koszaliński, poznański, obornicki itp. Jak widać, panuje tutaj dowolność w posługiwaniu się rodzajem czcionki i duża niekonsekwencja, niepożądana w książce przeznaczonej dla mas, gdyż zamazuje przejrzystość i obniża wartość dydaktyczną.

Do uchybień układowych zaliczyć należy również tzw. w geografii „nasuwy". W ustępie np. o ubiorze sądeckim opisany jest tylko strój kobiecy, natomiast strój męski znalazł się w ustępie, który poświęcony jest „Lachom spod Sącza", tymczasem, jak wiadomo, jeden i drugi jest laski. Rzecz w tym, że pierwszy nie jest wyszczególniony drukiem tłustym, a drugi jest, przy czym pierwszy włączony jest do części o stroju krakowskim, podobnie jak strój sandomierski nasunął się na parcelę tekstu o stroju rzeszowskim itp.

Wreszcie jedno pytanie: Dlaczego nie ponumerowano rysunków, a w tekście nie zamieszczono odsyłaczy do rycin? A nadto — korekta, korekta!

Pretensje do grafika

Rysunki piórem, jako zobrazowanie tekstu, są na ogół dobre. Cechuje je kreska świeża, nie wypiłowana. Rysunki przedstawiające postacie — wykonane są poprawnie, z wyjątkiem jednego chłopa krzczonowskiego (str. 69), któremu uschła prawa noga. Natomiast urny twarzowe z Pomorza — zresztą w wydawnictwie popularnym zbyteczne — są żałosne skutkiem zachwianej symetrii bryły, a hafty — wszystkie zbyt „puszczone". Jeśli temperament grafika ilustrującego „Ubiory ludowe" nie nadawał się do rysowania haftów — sądzę, że nietrudno było znaleźć takiego, którego by cechowało większe poszanowanie autentyku.

A wreszcie po co to?

Mamy do zanotowania następujące wydawnictwa dotyczące ubiorów ludowych w Polsce: 1) Polskie Towarzystwo Ludoznawcze wydaje „Atlas strojów ludowych". Wyszło dotychczas 10 zeszytów, a seria innych jest w przygotowaniu. Wydawnictwo to służy przede wszystkim celom naukowym. 2) Spółdzielnia Wydawnictw Artystycznych i Użytkowych „Poziom" w Łodzi wydaje obecnie barwny „Album" mający się składać z 17 plansz, wykonanych przez wybitnych artystów. Wydawnictwo to nadaje się do celów reprezentacyjno-propagandowych. 3) Nasza Księgarnia wydała „Polskie stroje ludowe" jako książeczkę dla dzieci w wieku przedszkolnym, zawierającą 7 grup etnograficznych, a 6 okazów sztuki ludowej w kolorowych planszach offsetowych, wykonanych w Zakładach Graficznych im. Kasprzaka w Poznaniu, a przygotowanych na bardzo nierównym poziomie przez Anastazję Mieszkowską. I wreszcie 4) Janiny Przeworskiej „Ubiory ludowe", wydane w r. 1954 przez CRZZ.

Wypada się zapytać, czy przypadkiem tego nie za dużo w jednym czasie, tym bardziej że książka „Ubiory ludowe" nie odpowiada celowi, któremu miała służyć, a z każdym miesiącem, w miarę ukazywania się innych wyżej wspomnianych wydawnictw poświęconych ubiorom ludowym, dewaluować się będzie coraz bardziej.

Tadeusz Seweryn

RUDOLF KRZYWIEC „TECHNOLOGIA RZEMIOSŁA GARNCARSKIEGO" Cz. II. Historia pieca garncarskiego. Skrypt, str. 108, ryc. 106. PWN, Poznań—Wrocław 1954.

Celem pracy, jak pisze autor we wstępie, jest „zsumowanie niektórych wiadomości o dawnych technikach wypalania wyrobów garncarskich i o budowie dawnych pieców garncarskich", „ułożenie tych wiadomości w pewien ciąg dla wyśledzenia twórczego rozwoju w dziedzinie kultury i wiedzy technicznej". Pracę swą przeznacza autor dla młodzieży kształcącej się w uczelniach ceramicznych, technicznych i artystycznych oraz dla studentów archeologii i historii kultury materialnej.

Autor, którego dwie ostatnie prace z zakresu ceramiki ujęte były przede wszystkim od strony technologii rzemiosła ceramicznego, tym razem postawił sobie cel naukowy, historyczny, co wyraźnie podkreśla w podtytule.

Praca dzieli się na pięć rozdziałów. W pierwszym autor omawia właściwości surowców ceramicznych i zmiany, jakie zachodzą w nich skutkiem wypału, w trzech następnych — technologię spalania materiałów opałowych, budowę pieca garncarskiego i technikę wypalania wyrobów garncarskich. W piątym rozdziale, zatytułowanym „Konstrukcje pieców garncarskich" — opisuje różne rodzaje urządzeń do wypału naczyń glinianych, próbując układać je w szeregi typologiczne.

Przedstawiona tu kolejność rozdziałów wskazuje, że wewnętrzna budowa pracy nie jest bez zarzutu, gdyż rozdział czwarty pt. „Techniki wypalania wyrobów garncarskich" umieszczony jest tak, że rozrywa w sposób nieuzasadniony ciągłość wykładu poświęconego zagadnieniom pieca i innych urządzeń służących do wy-

palania naczyń. Ponadto zastrzeżenia budzić może treść tegoż rozdziału, w którym — po krótkim wstępie, omawiającym technikę wyrobu tzw. „siwaków" — znajdujemy szeroki opis sposobu wykonywania polewy na wyrobach znanych pod nazwą „terra sigillata" oraz malatur, występujących na zabytkowej ceramice greckiej.

Wskazane wyżej tematy, które omówione zostały z uwzględnieniem najświeższej literatury, są niewątpliwie bardzo interesujące i gdyby autor zechciał również zająć się np. techniką wykonania ornamentu na tzw. „ceramice malowanej", występującej w neolicie na terenie Ukrainy i Rumunii, mogłaby na tej osnowie powstać oddzielna praca o ceramicznych technikach zdobniczych, stosowanych w starożytności. W omawianym skrypcie tak szczegółowe opisywanie wyrobu „terra sigillata" i ceramiki greckiej jest pewnego rodzaju nieporozumieniem. W rozdziale zatytułowanym „Techniki wypalania wyrobów garncarskich" spodziewaliśmy się raczej rozważenia wszystkich czynników wpływających w czasie wypału na ostateczny wygląd znajdujących się w piecu wyrobów garncarskich. Lokalne różnice temperatury, wytwarzające się w piecu garncarskim podczas wypalania, mniejszy lub większy dopływ powietrza do poszczególnych punktów komory ogniowej — sprawiają, że seria naczyń wykonanych z tej samej gliny, polanych tą samą glazurą daje różne odcienie wypału. Ogień powoduje, że na czerepie biskwitowych „wodziaków" denkowskich występuje cała gama subtelnych przejść od czerwonego do jasnokremowego, że glazurowane naczynia z Baranowa czy Sejn zamiast jednolitego koloru glazury uzyskują w piecu powierzchnię mieniącą się nieregularnymi plamami barw brązowej i jasnozielonej.

Dla etnografa zajmującego się zagadnieniami związanymi z garncarstwem dokładny, na naukowych badaniach oparty wykład z zakresu technologii wypału miałby ogromne znaczenie. Pozwoliłby on bowiem zrozumieć i ocenić w sposób krytyczny informacje, zbierane na ten temat od ludowych garncarzy. Ludzie ci, niekiedy doskonali mistrze, mający znakomicie opanowaną praktykę wypału, nie zawsze potrafią wyjaśnić istotę działania swych własnych zabiegów albo wyjaśniają ją w sposób, który należałoby poddać naukowej kontroli. Wiadomości umożliwiających nam tego rodzaju rozpatrywanie tradycyjnej wiedzy garncarskiej z punktu widzenia współczesnej nauki — niestety w omawianej pracy nie znajdujemy.

Zagadnienie pieca garncarskiego, zagadnienie, wokół którego koncentrują się głównie zainteresowania autora, ujęte jest z punktu widzenia nie tyle historycznego, co raczej typologicznego. Autor układa znane sobie formy wypału w ciągi typologiczne, pozwalając czytelnikowi domyślać się, że odpowiadają one również ciągom chronologicznym.

Sposób, w jaki autor podchodzi do systematyki urządzeń służących do wypalania naczyń, nie zawsze przyczynia się do uporządkowania tych bądź co bądź skomplikowanych zagadnień. I tak np. po prymitywnych sposobach wypału na otwartym ognisku, jako najwcześniejsze urządzenie do wypału wyrobów garncarskich omawia tzw. „mielerz", który był „pierwszym naziemnym urządzeniem, służącym do wypalania wyrobów garncarskich" (str. 70). O dwie strony dalej okazuje się jednak, że „mielerz" bynajmniej nie musiał być urządzeniem naziemnym, skoro jamy odkryte w okolicach Sztumu „stanowiły prawdopodobnie części mielerzy, w których wypalano wyroby garncarskie" (str. 72). Istota mielerzy nie tkwi więc, jak z tego widać, w tym, czy zbudowane są one na poziomie ziemi, czy w nią wkopane. Zresztą na stronie 75 autor pisze wyraźnie o mielerzach w postaci jamy, w której wypalają się naczynia w ogniu powstającym przy spalaniu suszonego nawozu. Szukając specyfiki mielerzy, czytelnik zaczyna się jej domyślać w sposobie wypału. Autor bowiem pisze o mielerzach w postaci obudowy z gałęzi i gliny, w której wypala się naczynia przy użyciu materiału opałowego, wypełniającego jednorazowo przestrzeń między naczyniem a obudową (str. 70—71). Niestety, mielerzem nazywa autor również prymitywny piec garncarski z Puszczy Białowieskiej, którego urządzenia umożliwiają dokładanie paliwa w czasie wypału (str. 76). Zestawiając ze sobą poszczególne wypowiedzi, czytelnik nie jest w stanie ustalić, co to jest właściwie mielerz i czym różni się on od ogniska rozpalonego w jamie bądź też od prymitywnego pieca. Rozstrzygnięcia wątpliwości nie ułatwi mu studiowanie ilustracji, gdyż i tam formy konstrukcyjne, prawie identyczne, raz określane są mianem „mielerzy" (ryc. 5, 7), drugi raz „pieców" (ryc. 15, 16).

Różne rodzaje urządzeń do wypalania naczyń dzieli autor na grupy, opatrując je nazwami. Zarówno podstawa podziału, jak i terminologia, którą autor stosuje — budzą jednak w szczegółach pewne zastrzeżenia. „Jaskinią" np. przywykliśmy nazywać naturalny twór przyrody, wobec czego pieca wykopanego ręką człowieka w gliniastym stoku pagórka — nie możemy nazwać piecem „jaskiniowym", ale chyba — „jamowym". Terminu tego używa jednak autor w innym znaczeniu. Piecami typu „jamowego" nazywa on piece wgłębione w ziemię, górą otwarte, w których palenisko oddzielone jest od komory ogniowej poziomą kratą (str. 78). Z tego rodzaju ujęciem trudno byłoby się zgodzić, gdyż wkopane w ziemię bywają również prymitywniejsze piece z ciągiem poziomym, a poza tym nie wszystkie piece z ciągiem pionowym, które są wkopane w ziemię, muszą być górą otwarte (np. piec w Chałupkach, pow. Kielce, o komorze ogniowej zamkniętej kopułą zbudowaną z garnków).

W typologii pieców jedynym podstawowym kryterium podziału powinny być istotne elementy konstrukcyjne, to zaś, czy piec jest wkopany w ziemię, czy nie, to w zasadzie sprawa drugorzędna, uzależniona od sposobu wykorzystywania pieca. Wiemy bowiem, że piece wkopane w ziemię (ze względu na swą większą szczelność) występują w tych ośrodkach, gdzie są wyrabiane siwaki, naziemne zaś — tam, gdzie produkuje się ceramikę czerwoną, surową czy glazurowaną. W Denkowie i okolicy posiadają np. niektórzy garncarze po dwa piece identycznej konstrukcji (otwarte górą, z kratą poziomą), z których jeden (wkopany) służy do wypału siwaków, drugi zaś (naziemny) — do wypału wszelkiej innej ceramiki.

Recenzowaną pracę trudno byłoby uważać za „historię pieca garncarskiego". Poza jednym typem pieca, zaopatrzonego w kratę poziomą, którego rozwój rysuje się w jakichś konkretnych ramach chronologicznych, inne formy urządzeń do wypalania naczyń pozbawione są przeważnie danych historycznych.

Nie wiemy np., kiedy i gdzie występują po raz pierwszy piece o ciągu pionowym, pozbawione kraty oddzielającej palenisko od komory ogniowej, ani kiedy po raz pierwszy notowane są piece o poziomym ciągu ognia i kiedy się pojawia w nich pionowa krata. Braki w zakresie danych historycznych odczuwa się nie tylko w stosunku do form prymitywnych, ale również i w stosunku do rozwiniętych pieców przemysłowych.

Na poczet pozytywnych stron recenzowanej pracy wymienić należy obfity materiał faktograficzny, jaki autor zebrał, wykorzystując obszerną literaturę, dotyczącą zarówno krajów europejskich, jak i egzotycznych.

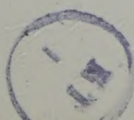
Materiał ten — czy to opisowy, czy ilustracyjny — daje rozległy przegląd urządzeń służących do wypału ceramiki. Z materiału tego często korzystać będą etnografowie i archeologowie, szukając odpowiedników dla form odkrywanych w terenie. Korzystanie jednak utrudniać będzie mało precyzyjna lokalizacja zjawisk, co odnosi sie zarówno do terenów polskich (ośrodek „w okolicy Kruszyny koło Częstochowy"), jak i pozapolskich („w pewnej miejscowości w Chinach" — str. 95), oraz nie zawsze dokładne określenie czasu, do którego należy odnieść tę czy inną wiadomość.

Roman Reinfuss

Czasopisma Państwowego Instytutu Sztuki są do nabycia w większych kioskach P.P.K. „Ruch" oraz w księgarniach naukowych „Domu Książki".

Ze względu na niskie nakłady wskazane jest zamawianie czasopism P.I.S. w prenumeracie P.K.O., konto P.P.K. „Ruch" nr I-110-14000. Na blankiecie P.K.O. należy podać tytuł i numery abonowanego czasopisma.

Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1. Warszawa, Wiślana 6. Zam. 1407. Pap. ilustrac. kl. III 120 g, A1 + karton biały kl. III 220 g A1. Nakład 3000 egz. 5-B-14378



Cena zł 12.—



Druk ukończono w październiku 1954 r.